NUMÉRO
I

VOLUME
XLV

1er JANVIER
1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central,** rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon ; Mme Lelong, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

Bruxelles. — Imp. Lombaerts, Montagne des Aveugles, 7

THÉATRES-CONCERTS

ACTUALITÉ — HISTOIRE — ESTHÉTIQUE

Principaux Collaborateurs :

Ed. Schuré — H. de Curzon — Julien Tiersot — Hugues Imbert
Charles Widor, organiste de Saint-Sulpice — Michel Brenet
H. Lichtenberg, professeur à la Faculté des Lettres de Nancy
Jaques-Dalcroze, professeur au Conservatoire de Genève — Etienne Destranges — Georges Servières
H. Fierens-Gevaert — Henri Kling, professeur au Conservatoire de Genève
Albert Soubies — J. Houston Chamberlain — Maurice Kufferath
Charles Tardieu — Ch. Malherbe — Frank-Choisy — Ed. Evenepoel
Marcel Remy — Ernest Thomas — Henry Maubel — Ed. de Hartog — N. Liez — I. Will
Ernest Closson — Oberdœrfer — J. Brunet — A. Wilford — Marcel De Groo
L. Lescrauwaet — J. Derepas — G. et J. d'Offoël — L. Alekan — G. Samazeuilh, etc., etc.

Secrétaire de la Rédaction : Nelson LE KIME

Directeur-Rédacteur en chef : Maurice KUFFERATH

Rédacteur en chef (Paris) : Hugues IMBERT

ANNÉE 1899

BRUXELLES
OFFICE CENTRAL
17, rue des Sables, 17

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, rue de Seine, 33

QUARANTE-CINQUIEME ANNEE

TABLE DES MATIÈRES

45e ANNÉE. — Numéro 1. 1er janvier 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — EMILE WAMBACH — A. WILFORD—WILLIAM CART—MARCEL DE GROO—CH. CASTERMANS — L. LESCRAUWAET—J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

ÉTUDE

SUR LA

DAMNATION DE FAUST

III

(Suite). — Voir le dernier numéro

L'examen des *Huit scènes de Faust* et leur comparaison avec les parties correspondantes de la *Damnation de Faust* sont d'un intérêt considérable pour l'histoire et l'intelligence même de l'œuvre. Ce travail n'a pas encore été fait, ou du moins ne le fut que très superficiellement, les rares écrivains qui ont eu connaissance de la partition primitive s'étant bornés, en général, à transcrire les titres, — d'ailleurs fort curieux. Mais il y a, pour l'étude d'une œuvre, quelque chose de plus intéressant que des noms et des dates : il y a l'œuvre même. Etudions la donc avec quelque attention.

Les *Huit scènes de Faust*, nous l'avons dit incidemment dans un précédent paragraphe, portent l'indication d'œuvre 1, et nous avons pu constater aussi que, si ce chiffre est exact en ce que la partition est la première que Berlioz ait publiée, par contre, deux autres morceaux, moins importants il est vrai, ont été composés à une date antérieure : l'ouverture de *Waverley*, qui a repris légitimement son numéro d'op. 1, et l'ouverture des *Francs-Juges*, devenue op. 3, bien qu'antérieure aux *Mélodies irlandaises*, op. 2.

Les *Huit scènes*, publiées en grande partition d'orchestre, se succèdent exactement dans l'ordre où le musicien les a trouvées dans le poème de Gœthe. Chaque morceau est accompagné d'indications d'expression qui rappellent, de très près parfois, celles que Lesueur multipliait avec tant de prolixité dans ses œuvres ; à cela sont jointes des citations de vers anglais ou allemands (traduits ou non), formant devise, mode qui régnait alors sur les productions de toute espèce de l'école romantique. Il s'en trouve jusque sur le titre général de la partition, où l'auteur inscrit deux vers de Thomas Moore, avec cette phrase empruntée au *Faust* même de Gœthe, et qui semble exprimer le sentiment intime de Berlioz en cet instant de sa vie :

« Je me consacre au tumulte, aux jouissances les plus douloureuses, à l'Amour qui sent la haine, à la Paix qui sent le désespoir. »

La partition s'ouvre par les *Chants de la Fête de Pâques*. Comme indication d'expression, nous lisons simplement : « Caractère religieux et solennel ». Les voix sont divisées en deux chœurs d'anges, repré-

sentés chacun par deux parties de dessus, et un chœur de disciples, chanté par les hommes, à quatre parties.

Si l'on se bornait à mettre en regard, en les confrontant rapidement, les deux partitions d'orchestre, *Huit scènes* et *Damnation*, on pourrait croire, au premier abord, que la différence est considérable. Il n'en est rien cependant. Il est bien vrai que l'instrumentation a été entièrement récrite; mais la musique reste la même : les deux réductions de piano et la vocale (sauf pour un point important que nous signalerons) se trouveraient presque identiques.

Certes, les modifications d'écriture sont tout à l'avantage de l'œuvre définitive. Si, en tant que créateur, Berlioz fut de bonne heure un homme, au point de vue « métier », il demeura longtemps écolier : il l'était de toute manière à l'époque à laquelle remonte la première composition de cette scène. On trouve dans son instrumentation tous les défauts habituels aux jeunes musiciens, qui d'abord, dans leur zèle intempérant, veulent mettrent de tout à la fois, compliquent inutilement la trame, se perdent dans des détails auxquels ils attribuent une portée considérable, et qui, dans la pratique, disparaissent entièrement. Voici un de ces détails qui fera toucher du doigt le procédé ; l'*Hymne de la Fête de Pâques* commence par un dessin de basses formé de quatre notes : *do*, *fa*, *mi*, *ré*, répété plusieurs fois de suite et destiné à donner l'impression d'une sonnerie de cloches. Or, dans les *Scènes*, Berlioz distribue chaque note à un instrument différent, de façon à mieux représenter l'effet des cloches se répondant l'une à l'autre : les contrebasses font entendre l'*ut*, les seconds violons *fa*, les altos *mi*, les premiers violons *ré*. Il est vrai que les violoncelles doublent le tout en exécutant le dessin entier. Ils continuent à jouer ce rôle dans la *Damnation*, renforcés au grave par les seules contrebasses ; mais les réponses des violons et altos ont disparu, et fort à propos, car si l'expression de « chimère de cabinet » n'est pas un vain mot, c'est bien évidemment à de pareilles futilités qu'elle peut s'appliquer ! Berlioz, auteur de dix chefs-d'œuvre, a donné là une excellente leçon à Berlioz élève du Conservatoire.

Mais, par contre, l'élève a fourni à l'artiste un trésor précieux, qui n'est rien moins que la composition musicale même : il n'a eu qu'à la reprendre et à la récrire, mais presque sans rien changer à la ligne mélodique ni au développement. Les quelques retouches qu'il y a apportées sont d'un rare bonheur. Voici la principale : Après l'entrée des soprani : « Christ vient de ressusciter », identique dans les deux versions, Berlioz avait d'abord présenté le chœur d'hommes de la manière suivante :

Ici encore nous retrouvons les préoccupations de l'apprenti compositeur. Il lui a fallu faire un sort à chaque mot ! « Funeste » est l'occasion d'une modulation en mineur. « Il monte plus haut » est marqué par une lente progression des voix. L'artiste assagi a compris la vanité de ces détails : il a remplacé la fin du membre de phrase par

un mouvement mélodique qui la complète aussi naturellement qu'heureusement; puis il est revenu à son inspiration première, dont, à partir de ce moment, la beauté est restée parfaite. Et, désormais, il s'y tient pendant un long développement. Tout le passage modulant : « Hélas ! c'est ici qu'il nous laisse... O divin maître !... » est (toujours abstraction faite des détails d'instrumentation) conforme à la version originale. Il en est de même pour la reprise, reproduite encore exactement quant au développement général. Mais là, il a fallu faire dans les parties des modifications importantes. Fidèle au principe posé, l'auteur des *Scènes* ne veut pas faire chanter ensemble les hommes et les femmes, puisque celles-ci représentent les anges et que les hommes ne sont que de simples disciples. Il a donc disposé son échafaudage musical de façon que, sur le chœur harmonieux et soutenu des hommes, les voix de femmes fissent entendre un dessin d'apparence plus ou moins mystique (au fond, un simple exercice de contrepoint double), dans lequel de longues vocalises se déroulent et se combinent à l'envi. Dans la *Damnation*, tout cela est supprimé : les voix de femmes s'unissent purement et simplement aux voix d'hommes, sans autre intention que celle de les renforcer, ce qui est d'un excellent effet musical. Mais voyez avec quel tact et quel discernement l'artiste accomplit son travail de retouche : il se trouve que la fin du dessin vocalisé est d'un excellent caractère mélodique; il le reprend donc juste au bon moment, et s'en sert pour amener une conclusion qui, sans faire aucunement disparate, apporte à la fin du morceau une grande variété d'accent et d'intonation, et en forme ainsi le plus merveilleux complément. L'*Hosanna* final de la *Damnation* n'est pas dans les *Scènes*, qui finissent court, après la cadence finale du chœur, par une simple ritournelle où les instruments à cordes reproduisent leur effet de cloche du début.

Le deuxième morceau est le chœur des paysans : *Paysans sous les tilleuls. — Danse et chant*, dit le titre. « Gaîté franche et naïve », ajoute la tablature de la vocale ; et, en haut de la page, on lit cette réplique, prise dans le rôle de Wagner :

« Monsieur le docteur, il est honorable et avantageux de se promener avec vous; cependant, je ne voudrais pas me confondre dans ce monde-là, car je suis ennemi de tout ce qui est grossier. Leurs violons, leurs cris, leurs amusements bruyants, je hais tout cela à la mort. Ils hurlent comme des possédés, et appellent cela de la joie et de la danse. »

Le type étonnant que ce Wagner, le *famulus* du docteur Faust, le formalisme et le préjugé fait homme ! Ses discours sont inépuisables, — et il faut avouer que nous les entendons rééditer abondamment tous les jours... Il est d'autant plus admirable qu'il n'est aucunement caricatural : c'est la vérité même. Pourquoi Berlioz, qui, dans son esprit sarcastique, avait besoin d'un personnage à qui faire endosser les bévues, les lieux communs et les niaiseries qu'il voulait combattre, n'a-t-il jamais voulu connaître que Polonius ? Certes, le solennel chambellan du prince Hamlet a son mérite ; il est le type de la niaiserie boursouflée, et, lorsqu'il vient à parler de littérature, il tient de remarquables propos ; mais vraiment Wagner va plus loin, parce qu'il n'est pas un simple homme de cour, mais qu'il est frotté de science, ce qui le rend bien plus terrible encore ! Il est vrai qu'il a été, plus récemment, aggravé par Beckmesser, chez qui la sottise se complique de méchanceté et de jalousie. A eux trois, et en y joignant encore quelques héros de Gustave Flaubert, M. Homais en tête, ces dignes personnages donnent vraiment une belle idée de l'humanité pensante !

Est-ce que, par hasard, Berlioz aurait été influencé par l'opinion de ce Wagner (il y a Wagner et Wagner), et aurait-il voulu lui donner raison lorsqu'il traite avec le beau dédain qu'on a vu les chants des paysans ? On le croirait presque en lisant la version des *Huit scènes*. Je ne pense pas qu'en sa vie il ait rien écrit de plus laid ! La ligne mélodique du chant est encore plus contournée que dans l'œuvre définitive, où pas déjà le morceau n'est des plus

heureux. Les temps sont constamment déplacés, les rythmes boitent, les modulations grimacent; bref, si Berlioz a voulu exprimer, comme il en manifeste l'intention, une « gaîté franche et naïve », il s'est étrangement trompé : il représente plutôt un tumulte de kermesse, pouvant évoquer la pensée de certains tableaux de mœurs populaires des Hollandais Teniers, Breughel. Et, en vérité, ce n'est point là de la laideur banale, mais voulue, vécue : en interprétant ainsi (à contre-sens, j'en suis convaincu) la scène rustique de *Faust*, du moins a-t-il fait acte de bon romantique opposant le grotesque au sublime. Il a conservé le morceau dans la *Damnation de Faust* en corrigeant les défauts les plus choquants de la ligne, récrivant les parties vocales, confiant alternativement à chaque partie isolée le chant (à l'unisson) qui, dans l'original, était simplement attribué à un soliste (soprano ou ténor), suivi du refrain en chœur; enfin, il a ajouté un *tra la la* dont le style simple et franc et l'harmonie claire contrastent étrangement avec les complications cherchées du couplet.

Mais voici qui va nous apporter des consolations : nous arrivons à la scène des Sylphes.

(*A suivre.*) JULIEN TIERSOT.

FIDELIO

Reprise à l'Opéra-Comique de Paris le 30 décembre 1898.

A une exposition internationale des beaux-arts organisée à Venise il y a quelques années, figurait un monument en marbre représentant Beethoven accoudé sur un immense rocher et regardant au loin de ce regard profond qui semble sonder l'avenir et défier les injures du temps. C'est bien ainsi qu'il faut se figurer le Titan de la musique, ayant pour piédestal le roc qu'assaillent vainement les tempêtes et s'imposant aux foules par la magnificence de ses œuvres. Elles n'eurent pas, au début, l'éclat qu'elles devaient projeter plus tard sur le monde entier... Il devait en être ainsi. Mais quelle revanche, plus tard!

On reviendra toujours à *Fidelio*, ce drame de la délivrance!

Le moindre écho de la nature et des sensations qui s'y rattachent éveillait en Beethoven un orchestre immense. C'est ainsi que dans ses immortelles symphonies, les neuf Muses, il sut retracer si profondément, à côté des joies et des tristesses de l'humanité, les beautés du paysage, le ramage des oiseaux, le déchaînement de l'orage, les combats grandioses, les mêlées furieuses, les pleurs sur la tombe des héros. Dans son *Fidelio*, la seule œuvre qu'il consentit à écrire pour le théâtre, il s'est passé pour ainsi dire du plein air. Ce ne sont plus, comme dans les opéras de Weber les reflets extérieurs de la nature qui enveloppent les sentiments des personnages, mais bien ces sentiments dégagés de tout alliage, qui sont rendus avec une intensité que rien ne peut égaler et qui réservent de si pures jouissances aux initiés.

On sait que Beethoven ne vint qu'en troisième pour la mise en musique de la pièce de Bouilly, qui inspira avant lui P. Gavaux et Paër. Mais qui se souvient aujourd'hui des œuvres de ces deux musiciens? Le chef-d'œuvre du grand maître a fait oublier les travaux de ces prédesseurs.

Ce fut le 20 novembre 1805, devant un public composé en grande partie d'officiers français, dont les troupes venaient d'entrer à Vienne ayant à leur tête Murat et Lannes, que *Fidelio* fut représenté sur la scène du théâtre An der Wien. L'opéra, dont le succès avait été médiocre, n'eut que trois représentations. L'histoire ne dit pas si Napoléon Ier, qui avait établi son quartier général au château de Schœnbrunn et dont les hauts faits, en tant que premier consul, avaient donné dès le principe à Beethoven l'idée d'écrire et de lui dédier la *Symphonie héroïque*, assista à cette « première » de *Fidelio*. A la reprise qui eut lieu seulement le 29 mars 1806, au même théâtre An der Wien, la pièce remaniée et élaguée (!) fut accueillie, cette fois, avec une faveur marquée. Elle produisit encore un effet plus considérable lorsque, après une refonte par Treitschke, régisseur et poète attitré de l'Opéra de Vienne, elle fut remise à la scène le 23 mai 1814. On peut dire que, depuis cette époque, *Fidelio* ne quitta plus le répertoire.

En France, *Fidelio* fut donné à plusieurs reprises par des troupes allemandes en 1828 ou 1829, 1830, 1831, 1833 et 1842. Mme Cruvelli fit sensation dans le rôle de Léonore au Théâtre-Italien en 1853. Mais ce fut seulement le 5 mai 1860 que le Théâtre-Lyrique, sous la direction de M. Carvalho, monta *Fidelio* avec Mme Viardot comme principale interprète. MM. Jules Barbier et Michel Carré avaient eu la malencontreuse idée d'ajouter au dialogue quelques détails et de modifier les noms des personnages. Florestan était devenu le duc de Milan Jean Galéas Sforza, — Pizarre, le tuteur ambitieux de ce prince, — Léonore, la princesse Isabelle d'Aragon, — le ministre don Fernando, enfin, s'était métamorphosé en Charles VIII, roi de France. Malgré l'admiration que *Fidelio* souleva parmi les esprits d'élite, il fallut que la grande voix de Berlioz s'élevât pour proclamer la beauté de cet ouvrage :

« *Fidelio* appartient à cette forte race d'œuvres calomniées sur lesquelles s'accumulent les plus inconcevables préjugés, les mensonges les plus manifestes, mais dont la vitalité est si intense que rien contre elles ne peut prévaloir. Comme ces êtres vigoureux nés dans les rochers et parmi les ruines, qui finissent par fendre les rocs, trouer les murailles et s'élever enfin fiers et verdoyants, d'autant plus solidement fixés au sol qu'ils ont eu plus d'obstacles à vaincre pour en sortir ; tandis que des saules, qui poussèrent sans peine au bord d'une rivière, tombent dans la vase, où ils pourissent oubliés (1). »

Hâtons-nous de dire que la direction de l'Opéra-Comique a repris purement et simplement le vieux livret de Bouilly (avec adaptation en vers par M. G. Antheunis), qui n'est certes pas une perle, mais dans lequel se dessine vigoureusement l'amour conjugal de Léonore pour Florestan, amour qui dut surtout inciter Beethoven à mettre l'ouvrage en musique. Il fallait faire revivre cette pièce telle qu'elle fut donnée la première fois, le 20 novembre 1805, au théâtre An der Wien. Louons M. Albert Carré de n'avoir pas failli à ce devoir.

(1) N'oublions pas de mentionner la reprise au Théâtre-Italien, en 1869, de *Fidelio* avec Mme G. Krauss, qui fut peut-être une des plus merveilleuses interprètes du rôle de Léonore.

Les récitatifs remplaçant le dialogue sont dus à M. Gevaert, le savant directeur du Conservatoire de Bruxelles, qui les écrivit pour la première représentation de *Fidelio* sur la scène du théâtre royal de la Monnaie, en 1889 (1). Toucher à Beethoven, nous objectera-t-on, est un sacrilège ! Mais notez que rien n'a été modifié dans l'instrumentation de *Fidelio*, qui est aussi belle, aussi neuve, aussi audacieuse, aussi vivante que si Beethoven l'avait écrite de nos jours. M. Gevaert, qui a plus que personne le respect du maître, n'a fait que transformer le *parlé* en *récitatifs* fort habilement traités et faisant corps avec le reste de l'œuvre. Nous avouons, pour notre part, que nous préférons de beaucoup ces récitatifs au dialogue qui vient interrompre désagréablement la divine langue musicale et nous fait descendre du rêve le plus idéal à la réalité la plus décevante.

Le sujet de *Fidelio*, en dehors de la grande figure de Léonore, est quelque peu banal, mélodramatique et assez mal présenté.

Beethoven n'a vu dans ce drame que deux éléments de premier ordre : l'amour et la liberté. L'amour profond de Léonore pour Florestan et la liberté pour les malheureux prisonniers. C'est une œuvre de passion et de pitié. Aussi sa musique n'est-elle qu'un vigoureux *crescendo* du premier au troisième acte vers la puissance dramatique. Dans le premier, c'est la note tendre et gaie de Mozart qui domine ; dans le second et le troisième (surtout dans le dernier), ce sont les harmonies grandioses du maître, qui laissent pressentir les superbes strophes de l'*Ode à la joie*, dans la *Neuvième Symphonie* avec chœur. Nous ne croyons pas qu'il soit possible d'imaginer une pondération plus parfaite de l'orchestre et des voix, une invention plus grande dans les thèmes, une orchestration plus merveilleuse et plus variée. Que de richesses dans ces parties d'orchestre, qui traduisent souvent à elles seules les sentiments les plus profonds des

(1) La première feuille du livret porte : *Fidelio*, opéra en trois actes, musique de Beethoven, récits de Gevaert, texte français de G. Antheunis, 1889. Cette version, d'après le scénario de Bouilly, est écrite en vers français d'un goût contestable. Elle fut faite (ainsi du reste que les récitatifs de M. Gevaert) à l'occasion de l'exécution de *Fidelio* au théâtre royal de la Monnaie, à Bruxelles, le 11 mars 1889 (direction de MM. Dupont et Lapissida).

personnages en scène, — et cela sans nuire à l'élément vocal! Quelle fécondité, quelle plénitude! Quelle mine inépuisable pour les musiciens de tous les temps! Et comme on s'aperçoit bien que les mieux avisés y ont puisé à pleines mains!

Mais à quoi bon indiquer toutes les beautés de l'œuvre? Autant vouloir décrire les étoiles qui brillent au firmament! Nous ne pouvons qu'engager nos lecteurs de Paris à se rendre à l'Opéra-Comique, comme on se rend à un pélerinage. Tous ceux qui sentent en véritables artistes en reviendront profondément émus, après avoir applaudi les merveilleuses inspirations du maître aussi bien dans les parties scéniques que dans les parties orchestrales, notamment dans les deux belles ouvertures, que conduit magistralement M. Messager et dont l'une, celle en *ut* majeur, a soulevé l'enthousiasme du public (1).

Pourquoi faut-il que nous ayons à faire des réserves sur les interprètes? Certes, Mme Caron dit de façon merveilleuse, et son style est toujours parfait; mais sa voix, qui n'a jamais été grande, laisse de plus en plus à désirer. Elle ressemble à la trame d'une étoffe usée et, lorsque la grande artiste s'élève dans le registre élevé, ce sont plutôt des cris que des notes qu'elle articule, et cela au détriment de la justesse. M. Bouvet, dont l'organe n'a plus l'ampleur d'autrefois, n'inculque pas au rôle de don Pizarre le relief et le caractère voulus. Seul, M. Vergnet (Florestan) a chanté l'acte de la prison avec une voix puissante et une bonne diction. Les autres rôles sont suffisamment rendus par Mlle Laisné (Marcelline), M. G. Beyle (Rocco), et Carbonne (Jaquino).

Le *Fidelio* de Beethoven méritait une interprétation plus en dehors. Il y a disproportion entre la grandeur de l'œuvre et sa mise en valeur.

HUGUES IMBERT.

(1) Beethoven, jamais satisfait de lui-même (!!), a écrit quatre ouvertures pour son unique opéra : no 1 en *ut* majeur (op. 72), publiée par Haslinger en 1836; no 2, en *ut* majeur, exécutée en même temps que l'opéra en 1805, connue sous le nom d'ouverture d'*Eléonore*, publiée en 1842 par Breitkopf et Hærtel; no 3, en *ut* majeur, exécutée en 1806 à la reprise de *Fidelio* à Vienne, publiée en 1810 par Breitkopf; no 4, en *mi* majeur, exécutée en 1814, publiée par Breitkopf et Hærtel.

Pasdeloup avait eu l'heureuse idée de faire exécuter les quatre ouvertures dans une de ses séances des Concerts populaires au Cirque d'Hiver.

Chronique de la Semaine

PARIS

CONCERTS LAMOUREUX

C'est toujours M. Chevillard qui tient le bâton. Encore une fois, nous ne nous en plaignons pas, mais les nombreux admirateurs de l'éminent chef d'orchestre souffrant s'inquiètent de son absence et forment des vœux ardents pour un prompt et définitif rétablissement qui lui permette de goûter autrement que par ouï-dire les joies du triomphe désormais incontesté de l'art wagnérien auquel, depuis si longtemps, il s'est consacré.

Le programme débutait par l'ouverture d'*Egmont*, morceau large et puissant, dans lequel pourtant nous hésitons à goûter certains passages d'une cadence trop bruyamment marquée.

Le *Concerto* pour piano et orchestre de Th. Dubois a fait apprécier tout à la fois le beau talent de Mlle Clotilde Kleeberg et les qualités de charme et de distinction de l'éminent directeur du Conservatoire. S'il fallait formuler une critique, nous serions tenté d'insinuer qu'à certains détours du chemin, on s'imagine rencontrer de vieilles connaissances. « Cet air m'en rappelle un autre, » dit je ne sais plus quel personnage de comédie. Mais nous avons dû nous tromper, et c'est sans réticence qu'il faut se laisser aller au charme d'un concerto fait pour plaire à tous ceux qui estiment qu'un morceau de ce genre ne doit pas être seulement, pour celui qui l'exécute une occasion à tours de force ou un record de vélocité sur piste. Rarement avons-nous vu marier plus harmonieusement l'orchestre au piano. Mlle Kleeberg a joué avec un goût charmant et un tact exquis dont nous sommes heureux de la féliciter. Quelques wagnériens impatients ont cru devoir se livrer sur le nom de M. Dubois à une petite, très petite manifestation qui a provoqué de la part des amoureux de l'art éclectique une protestation de bravos. Ne leur en voulez pas, monsieur Dubois : il faut que jeunesse se passe!

On n'attend pas de nous que nous fassions l'analyse du deuxième acte de *Tristan*, ne fût-ce que jusqu'à l'entrée du roi Marke. Quelle analyse d'ailleurs pourrait rendre la vibrante atmosphère de passion dont la musique du maître enveloppe l'union d'amour la plus noble et la plus haute qui existe au théâtre? La mer seule, avec ses déchaînements de tempête, ses calmes lunaires, ses murmures de flots et de brises, peut donner une idée de cet orchestre frénétique, alangui ou extasié, dont les larges houles rythmiques bercent et noient tour à tour les voix des deux amants. Avouons-le, il faut des chanteurs éprouvés pour ne pas perdre pied au milieu de ces vagues sans cesse renaissantes. Ceux de dimanche dernier

n'ont pas failli à leur tâche. M. Cossira est un Tristan de haute allure ; il a eu d'exquises intonations dans les passages d'extase. Mme Chrétien Vaguet a vaillamment tenu le rôle écrasant d'Isolde, et quand leurs voix se sont unies dans l'hymne à la nuit et dans le magnifique motif de la mort, le frisson des grandes choses a secoué l'âme du public subjugué. Quant à Mlle Blanc (Brangæne), elle a fait merveille, surtout dans la belle phrase planante, frémissante comme un rayon de lune, qu'elle a laissée tomber du haut de la tour.

Ajoutons d'ailleurs que ces artistes ont été puissamment secondés par l'excellente traduction de M. d'Offoël. Profondément respectueuse du texte comme du rythme musical, d'une impeccable prosodie, elle rend en même temps le poème avec une rare exactitude, et rien n'est curieux, en suivant sur une partition allemande, comme d'entendre chacun des mots caractéristiques de Wagner traduit sur la même note par le mot français correspondant, et cependant, rien n'y choque les oreilles françaises. C'est donc possible ?

Rappels, applaudissements, ovations, rien n'a manqué au triomphe mérité de l'excellent chef d'orchestre qu'est M. Chevillard.

ANTOINE MARC.

⚜

Après l'ouverture de *Léonore* (n° 3), qui n'a peut-être pas été exécutée avec la précision et la netteté auxquelles l'excellent orchestre du Cirque d'été nous avait accoutumés, M. Chevillard nous a fait entendre pour la première fois un poème symphonique de M. Alexandre Georges : la *Naissance de Vénus*. Cette page d'orchestre est de tous points excellente, et il serait à désirer que le musicien qui a su l'écrire eût de plus fréquentes occasions de se manifester. La donnée est simple, comme il convient à un poème symphonique : le monde est plongé dans la tristesse avant la naissance de Vénus ; celle-ci paraît, et les lamentations se changent en désirs d'amour et en joie de vivre.

Un *andante* à trois temps ouvre le morceau. Une phrase d'éploration passe des cordes basses au quatuor, auquel répondent les gémissements des bois. Une montée de cuivres sur arpèges des violons amène un motif large également confié aux cuivres. Après un *crescendo* en *tutti* que termine un point d'orgue, les cors exposent un thème pénétrant sur le *tremolo* des cordes, et une rentrée des altos amène enfin la phrase de Vénus, d'une ligne et d'une couleur charmantes, à quatre temps, dite d'abord par les flûtes sur accompagnement de harpes et reprise ensuite par le quatuor. Ceci est vraiment très beau, franchement mélodique, sans recherche ni banalité, et bien personnel. Une noble phrase, d'un rythme très accentué, nous a paru symboliser la joie du monde après la venue de la déesse, et le poème s'achève par quelques mesures expressives confiées aux cordes graves des violons.

Répétons-le, cette œuvre est digne à tous égards de l'auteur des *Chansons de Miarka*. L'orchestre en est plein, vigoureux, et, chose rare, chantant dans toutes ses parties et avec toutes ses voix ; il convient de noter spécialement l'emploi tout à fait remarquable des cuivres, qui, puissants sans violence et sonores sans fracas, sont traités avec une science et un goût aussi rares que méritoires.

Dirai-je que le public a fait à cette belle page l'accueil qu'elle méritait ? Hélas, non ! Mais est-il en France un public qui sache, de lui-même, applaudir à première audition ?

Le second acte de *Tristan* a retrouvé le même succès que dimanche dernier. Il a été d'ailleurs remarquablement exécuté.

Le concert se terminait par le *Cortège de Bacchus* (Delibes), dont les sonorités joyeuses, si bien à leur plan et si pittoresques dans une fête des vendanges, n'ont pas laissé que de perdre un peu à se faire entendre après la formidable musique de Wagner. Mais, en vérité, la faute n'en est pas à Delibes, qui n'avait sans doute jamais rêvé si terrible voisinage pour ses aimables et élégantes inspirations.

J. D'OFFOËL.

⚜

ENVOIS DE ROME

J'écr s « envois » au pluriel, bien que, s'il y a eu plusieurs envois, il n'y ait eu qu'un seul envoyeur, M. Henri Büsser, grand prix de 1893. La villa Médicis n'aurait-elle pas inspiré ses collègues ? Quoi qu'il en soit, le bagage de M. Büsser, très suffisant pour remplir une séance, se composait de fragments du *Miracle des Perles*, aimable petit drame lyrique versifié par M. Louis Gallet selon la formule, et de quatre motets religieux.

J'ai qualifié d'aimable le drame de M. Gallet ; que n'ai-je plutôt dit mélodramatique ! Et en effet, en deux actes, on y voit une mère (Claudia) jadis adultère qui pleure son enfant mort. Son ancien amant vient la consoler. Il s'est converti au christianisme, après lui avoir ravi, pour le remettre à l'évêque Cyrille, Maxime, l'enfant né de leurs coupables amours. Dirai-je que Claudia ne reconnaît pas son ex-amant ? On ne me croira pas, et cependant le programme en fait foi. Cet amant n'en invite pas moins Claudia à aller raconter à Cyrille ses affaires de cœur, d'où résulte qu'elle retrouve son fils, qu'au moment de l'aveu, ses larmes se changent en perles et qu'elle épouse en fin de compte le beau tribun — reconnu, cette fois-ci, — qui la mit jadis à mal. Christianisme et adultère, croix de ma mère et miracle, que peut-on désirer de plus ?

L'introduction se signale par un thème des cuivres, — celui du miracle sans doute, — qui a une bien fâcheuse analogie avec les trois premières notes du motif du Graal. A noter aussi un agréable dialogue des cors avec le quatuor, et, pour finir, un *andante* à trois temps, d'une ligne

bien massenétique, mais d'un rythme assez personnel. — Le chœur de lamentations autour de l'enfant mort ne manque pas de caractère. Nous n'en dirons pas autant de la phrase déclamée du vieillard, qui n'est que médiocre. Quant au récitatif assez dramatique où Claudia met le public au courant de tout ce qu'il lui importe de savoir, il aurait pu être plus varié. Le procédé y est visible; voix à découvert sur le trémolo des cordes, puis réponse de l'orchestre en *tutti*. On y rencontre aussi plusieurs de ces grands accords dont Lalo aimait à ponctuer ses phrases.

Au second tableau, après un « Notre Père » assez plat et une conversation sans grand intérêt entre Claudia et Maxime, la musique se corse un peu avec l'entrée de Cyrille. Un beau motif d'orchestre se déroule sous la réponse de Claudia : *Claudia est mon nom.* Le rôle de l'évêque est bien écrit, d'une inspiration noble et pathétique, et nous avons pu saluer une phrase vraiment lyrique lorsque Claudia, à genoux devant le prêtre, voit se changer en perles les larmes de son repentir. Pourquoi a-t-il fallu que le thème dont nous avons parlé plus haut nous incitât, malgré nous, à des comparaisons avec *Parsifal?*

Des quatre motets, l'*Ave Maria*, chœur pour voix de femmes, d'une ligne tendre et sereine. nous a particulièrement plu. Le *O sacrum convivium* d'une belle et franche allure, n'est peut-être pas suffisamment religieux. Quant au *Tu es Petrus*, je n'hésiterai pas à le qualifier de motet militaire, tant la carrure des phrases et l'énergie du rythme font songer à quelque marche de régiment.

Que M. Büsser nous pardonne nos critiques. En somme, la journée a été fort bonne pour lui. Il a de la science, de l'acquis, il manie bien la pâte orchestrale, et si son invention n'est pas toujours des plus personnelles, elle n'est du moins jamais banale. Ah ! s'il pouvait oublier Wagner et Massenet ! Mais voilà : est-il un musicien français qui puisse les oublier aujourd'hui? J. d'Offoël.

⚜

La première séance de musique de chambre donnée chez Pleyel, le 21 décembre, par MM. Dantot, Rottembourg, Blazy, Barrier et Gensse, a été un succès pour les artistes aveugles, qui ont prouvé une fois de plus que leur cécité ne les empêchait pas de posséder à un haut degré, les qualités maîtresses de l'exécutant. Le *Dix-septième Quatuor* de Mozart a été interprété avec toute la perfection désirable. M. Barrier a mis en relief plusieurs mélodies d'Arthur Coquard, dont l'une : *Le Gaulois captif*, d'une belle et fière allure, a été fort appréciée. Le *Quintette* de Weber a permis d'applaudir la clarinette de M. Gensse, mais il a semblé bien pâle après la splendide *Sonate* de Franck. B. R.

⚜

M. Joseph Debroux nous a fait passer lundi dernier, à la salle Pleyel, une bien charmante soirée. Artiste consommé, il tire de son violon des sons d'une largeur et d'une ampleur vraiment remarquables. Virtuose admirable, il se rit des difficultés et a le grand mérite de ne pas trop céder au plaisir de faire montre de sa facilité à vaincre des obstacles en apparence insurmontables. La caractéristique de son jeu est la chaleur. Nous avons eu le plus vif plaisir à l'entendre et lui prédisons, sans flatterie ni erreur possible, un vif succès pour ses auditions ultérieures. Le *Concerto* (op. 21) de Hans Sitt a produit grand effet; mais la perle de la soirée a été la *Sonate* nº 6 de Hændel. Citons encore *Guitare* de Lalo et l'*Introduction et Rondo capriccioso* de Saint-Saëns, qui a terminé la séance. G. d'O.

⚜

L'Olympia vient de donner un nouveau divertissement de M. Jean Bernac, *Conte de mai*, pour lequel M. Gaston Paulin a écrit une partition très moderne et en même temps très mélodique, de plus, habilement orchestrée.

Joué par Mlles L. Willy, Julia Petit et dansé par tout le corps de ballet, ce divertissement a obtenu un succès des plus vifs.

BRUXELLES

La société chorale allemande *Deutscher Gesang-Verein*, dirigée par M. Ernest Closson, a donné mardi dernier, à la Grande Harmonie, une audition fort intéressante. Nous n'avons pu, à notre vif regret, assister, à cette soirée, qui comprenait : trois chœurs *a capella* de Mendelssohn, *Nänie* de Brahms et le beau *Chant de victoire de Miryam* de Schubert, exécuté naguère aux Concerts Ysaye sous la direction de Félix Mottl. Ces œuvres, dit l'*Art moderne*, ont fourni à l'excellente phalange d'amateurs composant l'association l'occasion de faire applaudir un ensemble homogène et des mieux disciplinés. La sonorité des voix est fort belle, dans les basses surtout, et bien équilibrée.

Deux solistes prêtaient leur concours à cette séance : Mlle Alice Ohse, de Cologne, une cantatrice douée d'une voix claire, étendue et souple, et M. Schörg, l'un des meilleurs violonistes issus de l'école d'Ysaye.

Ils ont été tous les deux très applaudis, Mlle Ohse en interprétant l'air de la *Création* de Haydn et divers *Lieder* de Brahms et de Schubert, M. Schörg dans l'exécution du *Concerto* (op. 20) de Saint-Saëns, de la *Romance* en *sol* de Beethoven et de la *Première Danse hongroise* de Brahms. Mlle Schöller a accompagné avec tact et discrétion solistes et chœurs.

⚜

Rappelons que dimanche prochain, 8 janvier, a lieu à l'Alhambra le quatrième concert d'abonnement de la Société symphonique. Il sera dirigé par M. Mottl, qui conduira la *Symphonie héroïque*

de Beethoven. Comme soliste on entendra pour la première fois dans nos grands concerts symphoniques le pianiste français Edouard Risler.

M. Risler est un disciple de Diémer. Depuis deux ans, il voyage en Allemagne, en Autriche et en Russie, et il a été accueilli partout comme un artiste de tout premier ordre. Tout récemment, à Berlin, il a donné plusieurs récitals qui ont fait sensation. Le critique de la *National Zeitung* disait de lui, à propos d'un de ces récitals : « La façon dont il a joué la *Sonate* 110 de Beethoven a profondément impressionné. Il faut s'incliner devant cette puissance d'interprétation. Je ne puis m'imaginer qu'on joue mieux que lui la belle cantilène en *la* bémol de cette *Sonate*. Quand il entre dans le feu de l'exécution, M. Risler entraîne l'auditeur et le domine souverainement. J'amais je n'ai entendu la grande *Fantaisie* en *sol* de Schubert et les *Variations symphoniques* de Schumann plus puissamment interprétées. La fermeté et la clarté plastique de son exécution, la plénitude extraordinaire de son qu'il déploie, la richesse des nuances et de l'expression de son jeu, tout cela échappe à la description. Ce qui est certain, c'est que voilà un artiste, un pur, un véritable artiste ! »

M. Risler jouera le *Concerto* en *sol* de Beethoven.

⚜

Au second concert du Conservatoire, M. Gevaert se propose de faire entendre l'*Actus tragicus* de J. S. Bach et la cantate de la *Pentecôte* du même maître.

⚜

Onze candidats, la plupart prix de Rome avaient brigué la succession de M. Emile Mathieu à la direction de l'Ecole de musique de Louvain. La commission administrative de l'Ecole a voté pour M. Lebrun, professeur au Conservatoire de Gand, et le choix du Conseil communal s'est porté sur M. Léon Dubois, ancien chef d'orchestre de la Monnaie, qui a été nommé. M. Léon Dubois est on le sait, l'auteur de quelques partitions très remarquables, entre autres celle qu'il écrivit pour la pantomime, le *Mort* de Camille Lemonnier. Il a eu d'autres succès au théâtre avec la *Revanche de Sganarelle* (1889 à Nantes) et le ballet *Smilis* (1891, à Bruxelles). Il a publié un recueil de mélodies qui sont tout à fait charmantes. Prix d'orgue du Conservatoire de Bruxelles, élève pour le contrepoint et la composition de Ferd. Kufferath et F. A. Gevaert, M. L. Dubois est un musicien de haut mérite et de savoir très sûr, qui continuera à Louvain les excellentes traditions de M. Emile Mathieu, qu'on n'a pas vu partir sans de très vifs regrets.

⚜

L'Association artistique donnera son premier concert extraordinaire avec orchestre le lundi 16 janvier, à la Grande Harmonie, sous la direction de M. Edm. Pallemaerts, notre compatriote, directeur du Conservatoire de Buenos-Ayres, qui nous fera entendre ses *Suites flamandes* et *Boduognat*, poème néerlandais de V. Van de Walle pour soli, chœurs et orchestre. Ce concert aura lieu avec le concours de Mlle Katie Goodson, pianiste, Mme M. Levering, MM. De Buscher, J. Tyssen, K. Wynbergen, artistes de l'Opéra flamand d'Anvers; M. Fontaine, professeur au Conservatoire d'Anvers; Marix Loevensohn; la Société royale Réunion lyrique de Malines (choral mixte), trois cents exécutants.

CORRESPONDANCES

ANGERS. — Une partie du programme du dernier concert populaire était réservée à M. Théodore Dubois, directeur du Conservatoire de Paris, qui a dirigé deux de ses œuvres, la suite extraite du ballet la *Farandole*, et le *Deuxième Concerto* pour piano et orchestre, qu'interprétait Mlle Clotilde Kleeberg.

La suite de ballet se compose de cinq morceaux d'une facture élégante et d'un caractère rythmique entraînant, mais dont deux, à mon avis, sont remarquables ; le premier, intitulé les *Ames infidèles*, composé de fragments courts, d'allure différente (serait-ce cette diversité de motifs qui symbolise la situation énoncée par le titre?), est d'une sonorité délicate et légère. L'autre, la *Farandole fantastique*, tout en conservant le caractère d'un morceau destiné à être souligné par la danse, fait une légère incursion dans le domaine descriptif. Les bois jouent ici un rôle très curieux. C'est une remarque à faire que la musique de M. Th. Dubois est orchestrée avec une légèreté de main étonnante.

Il me semble même que c'en est la qualité prédominante. La suite d'orchestre a obtenu de la part du public un accueil chaleureux; il saluait du reste une vieille connaissance, car elle fut donnée ici en mars 1894.

Malgré sa valeur pourtant, elle ne semble néanmoins pas contenir autant de vraie musique que le *Concerto* de piano, qui malheureusement est conçu dans ce moule classique et « formulard, » — ce qui ne l'empêche pas d'être à certains moments d'une réelle élévation de pensée, qui toutefois n'atteint pas les intentions que l'auteur, semble-t-il, voulut y mettre. *Profondissimo*, marque-t-il en tête de l'andante. Malgré mes efforts pour trouver cette indication justifiée, nonobstant une très réelle noblesse de la phrase mélodique, je la crois inutile et déplacée. Beethoven — et Dieu sait si ses adagios la méritaient souvent — ne l'employa pas à ma connaissance. Mais c'est là une critique de détail dont l'œuvre de M. Dubois ne souffrira aucunement. Notons le charmant *Scherzo*, auquel on peut reprocher toutefois sa parenté trop complète avec Mendelssohn, encore plus flagrante que dans la partie correspondante du *Concerto* en *sol* mineur de Saint-Saëns, à laquelle je faisais naguère ce reproche.

Mlle Kleeberg s'est montrée dans cette œuvre, et

dans celles qu'elle avait encore ajoutées au programme (la délicieuse *Gigue* en *sol* mineur de Hændel, l'*Impromptu* en *fa* dièse de Chopin, et le *Caprice* sur les airs de balet d'*Alceste* de Saint-Saëns), la pianiste dont les lecteurs du *Guide* connaissent la valeur et la réputation. La sympathique artiste m'apparaît personnellement comme la plus brillante virtuose du clavier appartenant à son sexe, et le public l'a acclamée comme il convenait.

M. Brahy avait conduit, dans la première partie du concert, la *Quatrième* de Beethoven avec l'autorité d'un maître.

Le jeune artiste, très apprécié ici, aura connu en peu de temps toutes les consécrations, y compris celle de la critique d'une minorité qui se croit intelligente.

Des murmures se sont fait entendre dimanche parce qu'un basson maladroit (à qui sa maladresse fut aussitôt pardonnée, en raison de la préparation hâtive de nos programmes) ayant manqué son entrée dans un motif chantant et très en dehors du finale un mouvement réflexe a poussé le chef, qui, comme d'habitude, dirigeait par cœur, à chanter la partie en son lieu et place et d'une façon trop peu discrète ; de plus, une gesticulation fort animée, qui du reste a l'excellent résultat d'enflammer l'orchestre, est aussi le thème sur lequel quelques aristarques brodent leurs variations. Si je ne connaissais M. Brahy comme un artiste capable, mais trop sensible à ces remarques injustifiées, je n'aurais pas pris la peine de parler de ces petits incidents. Mais notre excellent directeur peut se rassurer, il n'y a, dans ces marques d'animosité, que le réel indice de son talent enviable et envié.

La place me manque pour parler d'une façon détaillée des succès mérités et obtenus par notre troupe d'opéra. Je dois signaler toutefois une série brillante de représentations d'*Aïda*, à laquelle Mme Loyd (Aïda), MM. Gauthier (Radamès), Séveilhac (Amonasro), Dejardin (le Roi) et Dinard (le Grand Prêtre) ont donné une interprétation pleine de vie. Je dois tirer hors pair Mme Homer (Amnéris) pour la façon remarquable dont elle rend son rôle. Je reviendrai plus longuement sur les grands mérites de cette artiste à l'occasion de la première de *Samson et Dalila*, qui doit avoir lieu cette semaine. A. D.

BERLIN. — Liquidons rapidement les concerts principaux de ces dernières semaines, car je suis en retard vis-à-vis du *Guide*. Nikisch a, entre temps, donné deux concerts de la série habituelle. Au premier, une *Ouverture* composée récemment pour le jubilé du roi de Saxe par Dräseke. Morceau banal et prévu, avec intercalation d'airs nationaux. Ce qui était plus intéressant, c'est le *Concerto* de violon d'un jeune musicien russe, M. Jules Ponus, de Moscou. C'est un Concertstück plein de grâce et de passion juvénile. Très bien écrite pour l'instrument (M. Ponus, est lui-même violoniste de talent), l'œuvre plaît par sa clarté et son bon aloi. C'est Petschnikoff qui l'a interprétée avec autant de talent que de bonheur. On a appelé l'auteur, qui quelques jours plus tard donnait un récital de violon fort goûté.

Au même concert, un second soliste, M. Lassalle, ex-baryton de l'Opéra, a chanté en français un morceau du *Pardon de Ploërmel* et un autre d'*Hérodiade*. Il n'y a pas à insister, le répertoire et la voix de M. Lassalle ne présentent plus qu'un intérêt rétrospectif.

La *Symphonie* nº 5 (en *mi* mineur) de Tschaïkowsky. M. Nikisch a une prédilection pour cette musique à mouvements capricieux, à incidents dramatiques, à sentimentalité un peu pleurarde. Au fond de l'art de ce musicien russe, on sent une grossièreté native ; le travail est parfois pénible pour aboutir à du déjà entendu, à du trivial même. Et surtout les thèmes n'ont qu'un relent slave très affadi, mâtiné de germanisme, ou pire, de gallicisme courant, en sorte qu'il ne reste qu'une chose hybride, qu'une sorte de cosaque à monocle et grasseyant. Exécution excellente, car Nikisch soigne particulièrement ces longues machines, qu'il dirige de mémoire. C'était un peu moins bien — quoique tout de même joliment enlevé — au second concert donné pour l'anniversaire de naissance de Beethoven. Deux numéros seulement : la *Pastorale* et la *Neuvième* (celle-ci avec le chœur philharmonique dressé et prété par Siegfried Ochs).

La *Pastorale*, c'était charmant de précision et de simplicité. J'attendais avec curiosité la version Nikisch, car l'ingénieux *dirigeant* s'avise d'habitude de retoucher un détail ou l'autre à sa façon. Rien à noter. C'était bien, c'était mieux. Un peu de lenteur plus rêvassante que rêveuse peut-être dans la scène Au ruisseau. Mais la Danse rustique et l'Orage furent tout à fait entraînants.

La *Neuvième* a été aussi très pure. Je note l'adjonction d'un second timbalier pour soutenir le long *tremolo forte* dans le milieu de la première partie (quarante mesures environ). L'effet était bon. L'*adagio*, maintenu tout en demi-teinte, a fait excellente impression. Le récit des basses marquait quelque afféterie, et la déclamation ne m'a pas semblé juste. En dirigeant la *Neuvième*, à Mannheim, Wagner disait de ce passage : « Jouez par cœur. Regardez-moi, je ne bats pas de mesure ; je vous dessine cela dans l'air. Cela doit *parler* comme un récitatif. »

Les chœurs ont été conduits par Nikisch avec la même maëstria que l'orchestre.

Peu auparavant, l'importante Sternsche Gesang Verein a donné une superbe exécution de la *Debora* de Hændel. C'était vraiment grandiose, et M. Gernsheim, qui conduisait l'œuvre, a bien mérité du grand art. C'est la nouvelle version qu'on a donnée, celle de Chrysander, qui n'a encore été jouée qu'à Cologne et Hambourg. La critique allemande a beaucoup ergoté sur l'opportunité, la légitimité même de l'arrangement de Chrysander. Il y a toujours quelqu'un pour crier à la profana-

tion. C'est plus facile que sérieux. On ne peut vraiment prétendre que la musique de Hændel soit une curiosité de musée; elle est bien vivante, donc elle est susceptible de se prêter aux adjuvants nécessaires du moment que ceux-ci ne modifient pas le caractère et n'infirment ni la ligne, ni le sens. Au temps jadis, on n'avait que des chœurs très réduits en nombre. L'orchestre d'alors suffisait à les contrebalancer. Aujourd'hui, on chante *Judas* et les *Passions* avec trois cents choristes et plus. Il faut donc *doubler*, comme on dit en argot musical, renforcer les accompagnements. Il est moins heureux de les transformer et colorier comme fit Mozart avec le *Messie;* mais il faut consolider et boucher les trous qui apparaissent dans l'agrandissement proportionnel. Il est un fait certain, c'est que la musique de Bach et de Hændel (qui ne sont pas des gothiques émaciés) doit toujours être sonore et équilibrée. Matériellement, elle doit être pleine et ferme, sobre et noble à la fois. Quand l'effet n'est pas plastique, on peut hardiment affirmer que la vraie tradition est méconnue. Car, à côté de leur profonde expression interne, ces grands maîtres possédaient l'amour de la ligne artistique; le trait extérieur de Bach, par exemple, est toujours svelte, précis, vivace. Aussi la *Debora* de Chrysander m'a paru parfaitement appropriée. Cette partition, peu connue après tout, est pleine de choses étonnantes, merveilleuses. Les chœurs, naturellement, ont une ampleur grandiose. Mais, ce qui est plus inattendu, on y trouve jusqu'à de la couleur locale! Les Israélites chantent dans un autre style que les Kanaaites païens. Ceux-ci adoptent un ton oriental (?) avec des dessins d'orchestre bizarres qui montrent l'imagination de Hændel, qu'on pourrait supposer enfermée dans ses formules. Et que de jolis duettos, d'implorations pathétiques! Je note un air du contralto : *Ich geh' wohin*..., vraiment admirable de fierté, de force, et l'air d'Aleinoam, le vieillard pleurant de joie, d'un sentiment discret étonnant. On l'a bissé. Bref, une partition de grande allure, qui va faire son chemin comme une œuvre nouvelle. Solistes très bons, surtout l'alto, Mme Geller-Wolter, et la basse, Dr Kraus. Et les chœurs, merveilleusement entraînés par Gernsheim, se sont surpassés. M. R.

BORDEAUX. — Nous ne savons si les organisateurs des concerts de Bordeaux nous font l'honneur d'accorder quelque crédit aux notes que nous consacrons à leurs séances musicales, et quelque importance aux observations que nous croyons devoir, uniquement dans leur intérêt, leur adresser quelquefois à cette place. Quoi qu'il en soit, le second concert de la Société de Sainte-Cécile nous a paru, aussi bien par la composition du programme que par l'exécution des ouvrages joués, fort supérieur au premier. L'orchestre s'est montré, sous l'habituelle direction de M. Gabriel Marie, beaucoup plus expressif et chaleureux et a interprété la sublime ouverture de *Léonore* de Beethoven ainsi que la première *Symphonie* de Schumann de façon fort satisfaisante. Nous avons un plaisir spécial à le constater ici. Si nous avons eu, au cours de ces articles, souvent l'occasion de signaler des imperfections d'exécution, est-il besoin de rappeler que nous ne l'avons nullement fait par esprit de dénigrement systématique, mais bien dans le but de voir s'améliorer sans cesse une phalange symphonique où des éléments vraiment bons sont parfois gâtés par d'autres plus médiocres? Nous avons toujours pensé que la meilleure manière de prouver son intérêt à une institution n'est pas de se livrer à des louanges exagérés et sans la moindre signification, mais bien de lui dire ce qui paraît chez elle susceptible de perfectionnement. Dans la même séance, la *Rapsodie norvégienne* de Lalo, pleine d'entrain et de verve, et surtout deux morceaux de Bach orchestrés par M. Gabriel Marie, sans doute répétés avec un soin particulier, furent très bien rendus. Quant à la très intéressante ouverture écrite par M. Pierre de Bréville pour le drame de Maeterlinck la *Princesse Maleine*, nous tenons à féliciter le comité des concerts d'avoir voulu qu'elle figurât sur un de ses programmes. Nous en avons beaucoup aimé la belle couleur triste, le charme doucement expressif, et l'allure tragique de la conclusion où les cuivres traduisent si éloquemment le sentiment de fatalité qui plane sur l'œuvre entière. Louons aussi l'excellente sonorité de l'ensemble. Nous regrettons que pour des raisons diverses — que certains disaient être de force majeure — cette ouverture ait été présentée au public dans des conditions d'exécution ne lui permettant pas de l'apprécier à sa juste valeur, et qui trahissaient une préparation insuffisante pour une musique aux harmonies complexes et à la contexture symphonique serrée. Aussi ne nous étonnons-nous pas de l'attitude réservée du public qui, en dépit du parti-pris d'hostilité visible de quelques auditeurs, a écouté l'œuvre avec une attention digne d'éloges. Nous avons toujours poussé le comité à jouer le plus possible d'ouvrages nouveaux, mais encore faut-il les exécuter avec le même soin que les productions classiques et ne pas permettre aux adversaires acharnés de toute musique non « consacrée » un triomphe par trop facile. La pittoresque musique de Bizet pour l'*Arlésienne* — consacrée celle-là — terminait le concert et, exécutée avec ardeur, a rallié tous les suffrages. Et dire que, sans parler de Beethoven, Schumann, Berlioz et Wagner, l'auteur de *Carmen* fut lui aussi traité de révolutionnaire et taxé d'insanité mentale par beaucoup de ses contemporains !

G. S.

BRUGES. — Le deuxième concert du Conservatoire a eu lieu le 22 décembre. Le programme portait, outre la *Septième Symphonie* de Beethoven, le *Pélerinage de la Rose*; disons plutôt *De Pelgrimstocht der Roze*, puisque l'œuvre a été exécutée en une belle, fidèle et très musicale traduction néerlandaise de M. Maurice Sabbe.

Si le *Pélerinage de la Rose* ne peut prendre place

à côté de *Manfred* et de *Faust*, parmi les chefs-d'œuvre où le génie de Schumann a trouvé son expression la plus élevée, au moins faut-il classer cette partition parmi les plus gracieuses et les plus variées du maître de Zwickau.

Ecrit en 1851 sur un poème de Moritz Horn, le *Pélerinage* a été conçu pour piano et chant, et exécuté ainsi dans un cercle intime. Plus tard, Schumann en fit l'instrumentation, et produisit l'œuvre dans sa forme définitive, au concert du 5 février 1852, à Dusseldorf.

Cette partition, par l'introduction d'un ténor récitant, tient de la forme de l'oratorio; on pourrait mieux, comme le propose Wasiliewski, l'appeler une idylle musicale. Elle comprend, outre le rôle de Rosa et quelques autres rôles épisodiques, une dizaine de chœurs, un trio et des duos pour voix de femmes, et quelques airs.

Tout cela est simple, mélodieux, *gemüthlich* comme disent les Allemands; une musique coulant de source, écrite, sans retouches, telle qu'elle est sortie du cœur de ce pauvre Schumann, peu de temps avant que la folie vînt obscurcir cette belle sensibilité d'artiste. Point de complications harmoniques ni de trouvailles d'orchestration; mais, en revanche, une suite d'inspirations charmantes, fraîches et expressives; des pages d'une fantaisie ailée, comme les chœurs des Elfes; d'autres dans la forme simple du *lied;* d'autres encore, dans le style populaire, sans tomber dans la vulgarité. (chœurs nos 21 et 22); il y en a, enfin, d'un effet tragique, comme le dialogue de Rosa avec le Fossoyeur (no 7) et le chœur funèbre qui suit.

L'œuvre de Schumann a reçu, au point de vue vocal, une exécution excellente. Il y avait un quatuor de solistes de choix : Mme Feltesse-Ocsombre, dont la voix pure et souple a bien mis en relief le rôle, assez développé, de Rosa; Mlle Friché, dans l'aria (no 16) et dans les duos, a charmé par sa belle voix et son style pur; M. Auguste van Gheluwe, (ténor récitant) et M. Willemot (le Fossoyeur) ont déployé de solides qualités de musiciens et de chanteurs. Mlles L. Van Ouytsel (Reine des Elfes), Mlles Blondeel et Van Gheluwe (soprani) et M. Malfeyt (basse), se sont acquittés avec honneur des rôles épisodiques qu'ils avaient assumés. Quant aux chœurs, admirablement stylés par l'excellent musicien qu'est M. A. Wybo, ils se sont très bien comportés.

Ce qui laissait à désirer, c'était l'accompagnement symphonique du *Pélerinage;* cela était correct, mais insuffisamment dégrossi, et manquait de couleur et de poésie; ce qui a été particulièrement défectueux, c'était l'accompagnement des instruments à vent dans la prière de Rosa (no 10) et dans le chœur pour voix d'hommes (no 15) *Zijt gij in't woud gaan dwalen...* Le texte de ce dernier chœur est, d'ailleurs, le plus beau morceau du poème, et je m'étonne qu'il n'ait pas mieux inspiré Schumann, comme aussi le chœur céleste qui termine l'œuvre.

Quoi qu'il en soit, le *Pélerinage de la Rose*, a plu, non sans, toutefois, une certaine impression de monotomie, par suite du manque d'opposition entre les mouvements, et des inutiles intervalles entre les divers numéros de la partition.

Le concert se terminait par la *Septième Symphonie* de Beethoven, la fameuse apothéose de la danse, qui a été bien très rendue. L'orchestre s'y est surpassé; cela était vibrant et nuancé, et l'œuvre a vivement impressionné le nombreux auditoire.

L. L.

LILLE. — Abondance de bonne musique à Lille, depuis quelques semaines.

D'abord, le concert organisé par Mlle M. Gallot, avec le concours de plusieurs artistes distingués, et qui ne comprenait que des œuvres de Saint-Saëns. Les divers morceaux inscrits au programme ont été interprétés d'une façon tout à fait artistique. Citons notamment le *Clair de lune*, *Pourquoi rester seulette?* le *Menuet* et surtout la *Cloche*, que Mlle Gallot a chantés avec la voix pure et le goût exquis qu'on lui connaît; puis le troisième *Concerto* pour violon, joué par M. Sechiari, premier violon solo de l'orchestre Lamoureux, en violoniste de la grande école; la *Gavotte* et la première partie du deuxième *Concerto* pour piano, brillamment exécutées par M. Désespringalle; l'*andante* et le *finale* du trio (op. 18), pour piano, violon et violoncelle, dans lequel M. Plaquet s'est montré à la hauteur de ses deux partenaires, et, pour finir, le difficile *Septuor de la trompette.*

Le 7 décembre, séance de musique de chambre donnée par Mlle Masson, avec le concours d'Ysaye et de M. Destombes, premier prix de violoncelle du Conservatoire de Paris.

Au programme : un *Thème varié,* très brillant, de Saint-Saëns, la deuxième *Sonate* de Chopin, la deuxième *Rapsodie hongroise* de Lizst et *Humoresque* de Duverney, interprétés par Mlle Masson avec une technique irréprochable et dans un excellent style; un *Larghetto* de Ch. Lefebvre et la jolie *Cavatine* de Th. Dubois, dits avec beaucoup d'expression par M. Destombes, qui a fait apprécier ensuite sa grande sûreté de mécanisme dans une *Tarentelle* de Popper, sans grande valeur musicale. Enfin, comme morceau d'ensemble, le troisième *Trio* en *la* mineur (op. 26) d'Ed. Lalo, dont le *presto* surtout est d'une grâce exquise, et la superbe *Sonate* en *la* mineur (op. 13) de G. Fauré — le clou de la soirée, à mon avis, — interprétée par Ysaye et Mlle Masson avec une perfection absolue et qui fut saluée d'applaudissements si enthousiastes que, pour en remercier l'auditoire, Ysaye est revenu lui faire entendre la *Sarabande* en *ré* mineur et la *Gigue* de Bach, enlevées avec une maîtrise étourdissante.

Le 18 décembre, deuxième matinée des Concerts populaires, entièrement consacrée aux œuvres de notre illustre concitoyen Edouard Lalo.

On y a entendu l'ouverture du *Roi d'Ys* et la *Rapsodie norvégienne*, souvent jouées dans les concerts, le *Concerto* en *ré*, pour violoncelle et orchestre, enfin la *Symphonie* en *sol* mineur,

Le *Concorto* est une œuvre superbe de tenue et de clarté, d'une inspiration toujours élevée et d'une écriture extrêmement élégante.

M. Ratez avait obtenu, pour cette matinée, le concours de M. Delsart, le distingué professeur de violoncelle au Conservatoire de Paris. C'est dire combien toutes les beautés de cette œuvre fine et délicate ont été mises en valeur.

Dans la *Symphonie* en *sol* mineur, Lalo unit la science et la profondeur des classiques à l'étonnante habileté des modernes. L'inspiration y coule à pleins bords et la richesse de la forme s'y appuie toujours sur la pureté de la conception, ce qui n'est certes pas un mince éloge à l'adresse de notre illustre concitoyen.

Il est intéressant de constater que, dans cette œuvre sous l'influence de Wagner, la symphonie arrive au thème unique, à l'idée mère et fond ses quatre parties traditionnelles dans une seule et même pensée pour obtenir un tout majestueux et grandiose dans son unité.

Sous la magistrale direction de M. Ratez, l'exécution des œuvres du maître lillois a été absolument excellente et a valu à ses interprètes et à leur éminent chef les applaudissements les plus flatteurs.

Il me reste à vous parler de l'audition donnée le 23 décembre par l'orchestre et le chœur d'amateurs et qui avait attiré dans la salle de la Société industrielle une assistance d'élite.

Les deux pièces de résistance du programme étaient l'*Oratorio de Noël* de Saint-Saëns et une sélection des meilleures pages de la *Basoche*, deux genres de musique absolument différents, comme on voit.

Dans cette œuvre religieuse du maître français, ainsi d'ailleurs que dans tous ses oratorios, on sent percer l'influence de Bach, bien que la musique en soit souvent d'une forme plus moderne. Le *prélude*, avec son motif pastoral qui rappelle celui de l'ouverture de *Mireille*, est écrit dans la manière de Gounod. Les premiers récits sont très simples et le chœur des anges qui les suit est d'une facture qui fait penser à Hændel. L'*Expectans*..., avec son chant large et d'un profond sentiment religieux et l'air du ténor, avec chœur, est d'une conception plus moderne. Le duo qui suit, accompagné en *staccato*, ressemble beaucoup aux cantates de J.-S. Bach. Le chœur : *Quare fremuerunt gentes?* très animé, est suivi d'un *Gloria Patri* gracieux et doux. Le trio pour soprano, ténor et baryton nous ramène à Gounod par sa phrase mélodique accompagnée par les harpes. Après un quatuor traité en canon, vient un quintette avec chœur ou reparaît la phrase de *Mireille* du début, et l'œuvre se termine par un ensemble vigoureux, très rythmé et de grande allure.

Du gracieux opéra-comique de Messager, je me vois forcé, pour ne pas allonger démesurément ce compte-rendu déjà trop long, de citer seulement les pages choisies par M. Maquet : le chœur de clercs et d'étudiants : *Bien dit, maître Guillot*...; la chanson de Clément Marot : *Je suis aymé de la plus belle;* le joli chœur des servantes à la fontaine : *Midi, midi!*...; l'air du duc de Longueville : *Trop lourd est le poids du veuvage*...; le ballet avec chœur d'étudiants; l'exquise pastourelle : *Il était un' fois un' bergère*...; le chœur et le trio final du troisième acte; les couplets de Colette : *En l'honneur de notre hyménée*; le charmant passepied du troisième acte; la romance de Clément Marot : *A ton amour simple et sincère*... et le chant des étudiants de la basoche : l'*Encrier, la plume et l'épée*....

Entre l'oratorio de Saint-Saëns et les fragments de la *Basoche*, nous avons eu le plaisir d'entendre trois vieilles chansons françaises harmonisées à quatre voix mixtes par Gevaert : *Félicité passée*, *Ronde villageoise* et la *Boîte de Pandore*, absolument ravissantes dans leur délicieux archaïsme. N'oublions pas l'*Ouverture* en *mi* majeur (op. 52) de Schumann, qui ouvrait le concert et qui, sans rien présenter de particulièrement saillant, est cependant plus brillante que ne le sont souvent les œuvres du maître allemand.

L'exécution des divers morceaux de ce programme éclectique a été parfaite. Les solistes : M^lles^ M. Gallot et Derache, M^mes^ Millat et Hochstetter, MM. Duvillier, Pascalin et Petit-Dutaillis, ont interprété leurs parties respectives avec un très réel talent et dans le style exact qui convenait à chacune de ces œuvres d'un caractère si différent, dont l'orchestre et les chœurs, très en progrès, ont rendu avec un soin attentif les moindres nuances. Aussi toute la soirée n'a-t-elle été qu'une longue suite d'ovations, dont les exécutants reporteront certainement la meilleure part à M. Maurice Maquet, puisqu'ils savent bien que c'est à son sens artistiqne très sûr et à son infatigable maëstria qu'ils doivent la meilleure part de leurs succès.

A. L.-L.

LA HAYE. — La société Melosopheia (une société de chœurs mixtes composée d'amateurs), dirigée par M. Arnold Spoel, professeur de chant à l'Ecole royale de musique de La Haye, a donné la semaine dernière un concert fort intéressant et une exécution vraiment exceptionnelle pour un chœur de *dilettanti*, qui valent certes beaucoup de choristes de profession. Le programme (programme très conservateur) se composait du *Pèlerinage de la Rose*, cette adorable composition de Robert Schumann; du finale de *Loreley*, l'opéra inachevé de Mendelssohn; du *150e Psaume* de Sweelinck, un ouvrage hérissé de difficultés vocales; de deux petits chœurs *a capella* de Valerius et de Spoel, et de deux *Lieder* de Richard Wagner, assez médiocrement rendus par M^lle^ Wolff. En revanche, ce concert nous a révélé trois chanteurs de grand mérite et d'un avenir incontestable, comme on n'en trouve pas beaucoup à l'étranger, M^lles^ Anna Kappel, Van Ouwerkerk et le baryton Margelkamp, doué d'une voix admirable qui a littéralement électrisé l'auditoire. Tous les trois sont élèves de M. Spoel à l'Ecole royale de musique, et je les recommande

en toute sincérité aux sociétés de musique belges, car de pareils jeunes chanteurs ne courent pas les rues.

Le troisième concert de la société de Diligentia a suscité aussi un très grand intérêt. Comme solistes, Mme Roger-Miclos, une des pianistes les plus remarquables de notre époque, et M. Arnold Spoel comme chanteur. A l'orchestre : la *Symphonie* en *mi* bémol de Schumann, un *Poème lyrique* de Glazounoff (composition véritablement poétique) et le *Carnaval romain* de Berlioz, le tout exécuté dans la plus grande perfection sous la direction de M. Mengelberg. Mme Roger-Miclos nous a joué le *Second Concerto* de Saint-Saëns, l'*Impromptu varié* de Schubert et la *Polonaise* de Chopin. Elle a eu un immense succès comme toujours, elle a été acclamée par une salle bondée et couverte de fleurs. Le professeur Spoel aussi a été reçu avec beaucoup d'enthousiasme. Il a chanté une ballade intéressante, *Sire Olaf*, d'un jeune compositeur allemand, Hans Pfitzner, une *Ballade* de Niels Gade et des *Lieder* de Verhulst. Il a été chaudement accueilli, rappelé après chaque morceau et couronné.

La direction du Théâtre royal français de La Haye a eu l'heureuse idée de donner le dimanche dans l'après-midi des concerts dans la grande salle du Jardin zoologique. Ces concerts attirent un public très nombreux, et aux deux derniers, ce sont des artistes belges, tous élèves du Conservatoire royal de Bruxelles, qui ont eu les honneurs. A l'avant-dernier, la harpiste Bertha Snieders (Mme Debacker) a eu un grand succès, et au concert du dimanche de Noël, le baryton du Théâtre (M. Debacker) qui a chanté dans la perfection un arrangement sur un *arioso* de l'oratorio *Paulus* de Mendelssohn, avec accompagnement de violon, violoncelle, orgue et piano, supérieurement secondé par le violoniste Angenot, élève d'Ysaye, et le violoncelliste Van Istendael, élève de Jacobs. M. Angenot vient d'être nommé professeur de violon à l'Ecole royale de musique de La Haye.

Au Théâtre, on a donné une excellente reprise de la *Navarraise* de Massenet, avec Mme Lepage-Brussac et M. Le Riguer dans les rôles principaux.

M. Jan Blockx est attendu à La Haye pour assister à la distribution des rôles de *Princesse d'Auberge*, qui sera donné vers la fin de février.

Henri VIII de Saint-Saëns, passera dans le mois de janvier.

La Société pour l'Encouragement de l'art musical a donné deux auditions fort intéressantes. A Amsterdam, on a exécuté la *Messe* en *ut* de Beethoven et des *Chants sacrés* de Verdi; à La Haye, nous avons eu la première du *Requiem* de l'illustre maître italien. Ed. de H.

MARSEILLE. — Le jeudi 15 décembre a eu lieu, à Marseille, l'inauguration, à la salle du théâtre Valette, des grandes orgues que vient de s'offrir l'Association des concerts classiques. C'est là un fait important, car Marseille est la première ville de province — en France — qui possède actuellement un instrument aussi considérable : quarante et un jeux réels, trois claviers, dont deux expressifs, grand pédalier.

L'orgue est l'œuvre de la maison Michel Mercklin, de Lyon, et fait le plus grand honneur aux facteurs, tant par la puissance de ses jeux que par l'heureuse harmonisation de ses timbres.

C'est M. Widor, le distingué organiste de Saint-Sulpice, à Paris, qui a joué de l'instrument. Une *Toccata* et une *Fugue* de Bach en *ré* mineur ont servi à le présenter au public. M. Widor a exécuté ces magnifiques pièces avec une virtuosité consommée. La *Fugue* a été exécutée un peu vite; je l'ai entendue plus lentement en Allemagne, et elle me paraît mieux ainsi ; mais c'est une opinion personnelle.

Puis M. Widor a pris la baguette de chef d'orchestre; M. Vierne, un organiste de beaucoup de talent, s'est mis au clavier, et l'on nous a donné une interminable symphonie, en deux temps, pour orchestre et orgue de M. Widor, qui est « du Franck sans âme ». C'est bien fait, bien écrit, bien orchestré, mais, Seigneur! quelle aridité et quelle sécheresse ! Et que de jolis minois de Marseillaises — il y en a moult — déguisaient mal une formidable envie de bâiller!

La *Sonate* pour orgue seul, du même M. Widor, est plus accessible et moins raide ; aussi le public l'a-t-il accueillie avec des bravos plus nourris. Il a presque fait bisser le deuxième *tempo*, une pastorale pour flûtes et hautbois. La terminaison, une *Toccata* dans un très beau style, a été aussi très applaudie.

Les deux pièces d'orchestre seul — *Conte d'avril* et *Marche triomphale* — de Widor encore, conduites par l'auteur, sont évidemment d'une époque où Franck n'était pas si admiré qu'aujourd'hui. C'est du Massenet des suites d'orchestre, bien sage, bien agréable pour les jolies femmes. Vous me direz que c'est encore quelque chose; je n'en disconviens pas.

Ce festival Ch. M. Widor avait pourtant été coupé de deux pièces que l'orchestre, sous la direction de M. Borelli, a rendues très convenablement : la *Marche héroïque* de Saint-Saëns et l'ouverture de *Tannhæuser*. Disons pourtant que le mouvement de cette dernière a été pris, initialement, d'une telle lenteur, que quand il a fallu « élargir », on se demandait si la séance serait finie à l'heure réglementaire.

Stephans Rivvaëg.

MONS. — Nous recevons de M. J. Van den Eeden, directeur du Conservatoire de musique de Mons, la lettre suivante :

« Monsieur le Directeur,

» Dans le dernier numéro du *Guide Musical*, vous » insérez une lettre absolument désagréable pour » l'Institut que j'ai l'honneur de diriger; c'est un » éreintement en règle, à propos du concert que

» nous avons donné, comme de coutume, avant la
» remise des prix aux lauréats de cette année, et
» l'orchestre surtout y est visé en compagnie de
» son directeur, naturellement.

» Je n'ai garde de discuter l'appréciation déni-
» grante de monsieur votre correspondant, si en-
» thousiaste, d'autre part, quand il s'agit d'amis et
» de connaissances à lui ; on sait dans le monde
» artistique ce que l'on doit retenir des correspon-
» dances de l'espèce, où tout peut se dire, en mal
» ou en bien, devant un public qui n'a rien en-
» tendu; mais je tenais à relever la nouvelle
» marque d'hostilité systématique donnée dans les
» colonnes de votre journal à ce conservatoire de
» Mons, dont le directeur n'a pas l'heur de plaire
» à d'aucuns qui n'ont pu en faire... leur chose.

» Je crois pouvoir compter sur votre courtoisie
» pour l'insertion de ces lignes à la place où l'at-
» taque s'est produite, et, avec mes remercîments
» anticipés, je vous prie d'agréer mes civilités
» parfaites.

» (Signé) J. Van den Eeden,
» *Directeur du Conservatoire de musique de Mons.* »

Nous n'avons qu'un mot à ajouter à cette lettre. M. Van den Eeden a l'épiderme directorial sensible. Il a tort; il oublie qu'investi d'une fonction publique, il est soumis à la critique. Nous ne ferons pas à notre honorable correspondant de Mons l'injure de relever l'accusation d'hostilité systématique sous laquelle M. Van den Eeden croit l'accabler. Il n'est pas moins injuste de vouloir faire retomber sur le Conservatoire de Mons tout entier, une critique qui ne s'adressait qu'à son directeur, M. Van den Eeden, s'en doute bien. Que l'excellent artiste me permette de lui dire qu'il n'a pas de pire ennemi que lui-même. Puisqu'il est convaincu qu'on l'a « attaqué » injustement en lui faisant remarquer courtoisement que le Conservatoire occupait une place bien mince dans le mouvement musical montois, je lui serais très obligé de m'envoyer le relevé, année par année, de ce qu'il a fait depuis qu'il est à la tête du Conservatoire de Mons. Je lui promets que je publierai intégralement sa note.

Le public appréciera ! M. K.

NANCY. — Le dernier concert du Conservatoire nous a apporté, à côté de reprises ou nouveautés fort attrayantes pour le grand public, l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme* et la marche du *Tannhæuser*, le *Rouet d'Omphale* de Saint-Saëns, et surtout la *Chevauchée du Cid* de Vincent d'Indy, qui a été chantée avec beaucoup de feu par M. Daraux et a eu les honneurs du *bis;* deux œuvres de tout premier ordre : la cantate de Bach, *Ich will den Kreuzstab gerne tragen*, et la *Symphonie* en *ut* mineur de Beethoven.

La cantate de Bach a été montée avec un soin tout particulier par M. Ropartz, qui non seulement a fait preuve une fois de plus, en interprétant cette belle œuvre, de ses qualités habituelles de chef d'orchestre, mais qui a écrit complètement la partie d'orgue (Bach ne lui fournissant qu'une basse continue) et qui a traduit lui-même en français — et fort heureusement — le texte allemand de la cantate. Il a de plus trouvé en M. Daraux un interprète de tout premier ordre pour cette musique si difficile à chanter et à nuancer. M. Daraux l'a dite avec une probité, une simplicité, une sincérité d'accent parfaites ; il s'est montré non seulement un virtuose hors ligne exécutant avec une merveilleuse aisance et une parfaite précision les traits compliqués de Bach, mais un véritable artiste qui a su dégager et faire sentir tout ce qu'il y a d'émotion cachée, de sentiment religieux profond sous la scolastique du vieux *cantor* de Leipzig. Il a su sauver, en le nuançant habilement, le second air de la cantate bien aride et monotone pourtant par ses incessantes répétitions. Mais surtout il a mis en pleine valeur des morceaux de toute beauté, comme le récitatif *Mein Wandel auf der Welt ist einer Schiffahrt gleich*, ou encore la phrase merveilleuse *Da leg' ich den Kummer auf einmal ins Grab*, qui termine avec tant de grandeur le premier air et revient d'une manière si profondément émouvante avant le superbe choral qui clôt la cantate. La beauté mâle et simple de cette œuvre si saine et d'un si noble caractère a fait, m'a-t-il semblé, une forte impression sur un public qui commence à présent à se familiariser avec la sévère grandeur de Bach.

La *Symphonie* en *ut* mineur a aussi été un brillant succès. Cette symphonie avait été la première œuvre de Beethoven jouée à Nancy par M. Ropartz. Nous avons pu apprécier tous les progrès qu'il a fait faire pendant ces quelques années à son orchestre. L'exécution a été fort belle. Nous avons été tout particulièrement heureux d'entendre le superbe *Finale* en *ut* majeur, joué à un mouvement raisonnable qui a permis d'entendre tous les détails, au lieu d'être exécuté, comme il l'est presque partout, à toute vitesse, à une allure où tout se confond et se brouille ; il est juste d'ajouter que les cuivres, et en particulier les cors, ont été excellents et qu'ils ont lancé avec beaucoup de chaleur et de conviction les éclatantes fanfares de ce superbe morceau. H. L.

ROUEN. — Le Théâtre des Arts, dont les belles soirées d'antan semblent revenues avec la reprise du *Tannhæuser*, nous promet cette saison d'intéressantes nouveautés, entre autres : *Hansel et Gretel*, *Princesse d'auberge*, *Jahel* de Coquard ; *La Vie de bohème*, dont la première vient d'avoir lieu. La troupe de grand-opéra, bien homogène, est très en faveur et remporte un beau succès avec l'œuvre de Wagner. M. Casset, qui a une bonne diction, est surtout apprécié dans son retour de Rome. M. Stamler (Wolfram) joue et chante avec sentiment ; mes éloges aussi à MM. Bourgeois (le Landgrave) et Féraud de Saint-Pol (Biterolf). Elisabeth, c'est Mme Darlays, la créatrice du rôle au Théâtre royal de Liége, la saison

dernière ; on se souvient du beau succès qu'elle a retrouvé ici tant par la pureté de son style que par son charme poétique, rendant admirablement bien la divine pensée du Maître Mlle Romain est expressive et chante avec goût Vénus. L'orchestre et les chœurs — partie importante — sont suffisants, mais ils peuvent mieux faire encore.

La *Vie de bohème* est de bien pâle couleur à côté du génial colosse de Bayreuth, et malgré l'attrait d'une nouveanté et une mise en scène soignée, l'accueil fait à l'œuvre de Puccini a été fort réservé M. Buysson (Rodolphe), qui faisait ses débuts au théâtre, a une jolie voix de ténor léger, un peu faible dans les demi-teintes, le comédien est assez expérimenté, et Mlle Devoos fût une touchante Mimi, mais qui ne prononce pas avec assez de netteté. Mlle Deliane, MM. de Saint-Pol, Mazotti et Fronty ont fait vivre leur personnage d'appréciable façon. MERLYN.

TOURNAI. — Nous étions allé au deuxième concert intime de la Société de musique (quarantième audition de cette vaillante phalange) surtout pour entendre Dynette Beumer, la petite cantatrice de treize ans, dont on nous avait vanté les extraordinaires dons naturels de cantatrice. Subitement indisposée, Dynette a été remplacée, dans les morceaux mêmes du programme, par sa marraine Dyna Beumer qui a, une fois de plus, émerveillé son auditoire.

Le surplus du concert ne peut guère être marqué d'une croix blanche. Cela manquait d'étude et de cohésion et cela se conçoit. Au lieu de poursuivre les travaux de l'*Odyssée* de Max Bruch, on s'est mis à étudier une œuvre française de M. Lenepveu : *Jeanne d'Arc*, et l'on prétend même elle va servir de pièce de résistance au grand concert de mars au lieu de l'œuvre de Max Bruch.

Même mieux sue, plus travaillée que samedi dernier, et accompagnée par tout un orchestre, l'œuvre de M. Lenepveu ne mérite pas une seconde audition, qu'on nous évitera, espérons-le. Mais si l'on ne veut jouer que des Français, pourquoi ne pas prendre parmi les jeunes, les d'Indy, les Franck, les Guy Ropartz (comme à la Société de musique de Mons) et les autres noms célèbres de la jeune école française ?

Les solistes du concert de samedi dernier étaient vraiment trop bons pour l'œuvre de M. Lenepveu. De Paris, nous venait un mezzo-soprano, Mme Desutter-Debrue, qui a vibramment chanté le rôle de Jeanne d'Arc. De Bruxelles, le charmant ténor M. Dony qui, outre les récits et Saint-Michel dans *Jeanne d'Arc*, a très vigoureusement entonné le solo d'un des deux chœurs de la *Jeunesse d'Alexandre* de Hændel, qui ouvraient et clôturaient le concert. De l'orchestre et des chœurs de la Société de musique, se sont tout particulièrement fait remarquer Mlles Pieters et R. Verriest, une débutante, bonne musicienne qui, par complaisance, avait accepté un rôle un peu trop grave pour sa voix, puis l'excellente basse M. Edmond Wangermez, et enfin M. Louis De Loose, dans les soli de violon assez nombreux et assez importants dans l'œuvre peu transcendante de M. Lenepveu.

Revanche à prendre pour MM. Stiénon du Pré et Henri De Loose, les dévoués président et directeur de la Société de musique, dont il est nécessaire de surveiller sérieusement les répétitions. J. DUPRÉ DE COURTRAY.

VERVIERS. — Une audition intéressante, ces derniers jours, dans notre district musical :

Au concert annuel de l'Emulation, la *Judith* de M. Ch. Lefebvre, scène lyrique d'après l'épisode biblique. C'est une œuvre distinguée, de forme correcte et élégante, de style tempéré et un peu neutre, à oppositions bien entendues et à effets habilement distribués. Il n'y faut chercher ni ampleur, ni caractère, ni vivacité de coloris. C'est une grisaille plutôt.

Le relief, la chaleur, néanmoins, n'ont pas manqué à l'exécution, à l'exécution chorale surtout, qui a eu de la sûreté et du feu.

Mlle Palasara, MM. Longtain et Bruynen, ce dernier un jeune Liégeois d'organe sonore et plein, se sont montrés solistes solides et expressifs.

C'est M. Alph. Voncken qui conduisait ces milices vocales et instrumentales nombreuses. Il l'a fait d'entraînante et ferme façon. F.

NOUVELLES DIVERSES

M. Mascagni ne perd pas de temps, et, à peine son *Iris* représentée, il s'occupe d'un nouvel ouvrage. Reçu par la reine Marguerite au Quirinal il le lui a annoncé, en lui disant que cet ouvrage, intitulé le *Maschere* et écrit par lui sur un poème de M. Luigi Illica, serait représenté pour la première fois à Rome, l'année prochaine.

— Le Collège royal de musique de Londres vient de donner, selon la coutume, une représentation publique d'opéra et a joué avec ses élèves le *Vaisseau fantôme* sur la scène du Lyceum Theatre. L'originalité de cette exécution consiste en ceci que l'œuvre a été exécutée sans entr'actes. On sait que la partition originale ne montre pas la division habituelle de l'opéra en trois actes ; néanmoins, Richard Wagner lui-même a toujours fait jouer le *Vaisseau fantôme* en trois actes ; l'idée ne lui était jamais venue d'imposer aux spectateurs une action non interrompue d'une durée de deux heures et demie plus longue que l'*Or du Rhin*, écrit en vue des conditions extraordinaires réalisées à Bayreuth. C'est sous la direction de M. Villers Stanford que le *Vaisseau fantôme*, a été donné avec un très vif succès.

— La vogue est aux cartes postales illustrées : les collectionneurs en raffolent, on se les dispute, on se les arrache.

Signalons à ces doux maniaques un nouveau type dont un éditeur italien, la maison Stoppani fratelli, de Milan, a eu l'ingénieuse idée : c'est la carte postale *musicale*. Les frères Stoppani viennent de lancer un premier groupe de cartes de ce genre, qui portent au revers les hymnes nationaux des principaux pays de l'Europe.

Suivront d'autres séries de cartes postales musicales, comprenant les chansons populaires les plus célèbres, des airs, des mélodies, des fragments d'opéra.

L'idée est vraiment heureuse.

— Du *Monde artiste* :

« M. Gailhard est vivement sollicité en ce moment de prendre la direction du Covent-Garden de Londres. Il n'abandonnerait pas pour cela son poste à l'Opéra; il nommerait un représentant à Londres qui serait chargé d'exécuter fidèlement le programme élaboré par lui. Cette combinaison serait heureuse à notre point de vue, parce qu'elle favoriserait la vulgarisation du chant français et donnerait une rapide et sûre extension à notre influence artistique. Mais pour le réaliser, il faudrait que le ministre des beaux-arts donnât son autorisation, et il n'est pas certain que cette autorisation soit accordée, vu la part active prise par M. Gailhard dans les multiples « services » de l'Opéra. »

BIBLIOGRAPHIE

DAS RHEINGOLD. *Bilder zù Richard Wagner's gleichnamigem Werke von Wilhelm Weimar, mit Sang und sage von Hans Paul von Wolzogen. Leipzig, G Wigand, 1899.* — Voici un superbe ouvrage, magnifiquement imprimé en caractères gothiques, orné de belles illustrations en couleurs et au trait du peintre et dessinateur W. Weimar, avec en-têtes, culs-de-lampe, lettres ornées dessinées spécialement pour cet ouvrage de luxe, le tout accompagnant un texte tout à fait délicieux de M. de Wolzogen, l'Eckermann de Richard Wagner. Car il est à peine nécessaire de dire, n'est-ce pas? que ce *Rheingold* est celui de Wagner. M. de Wolzogen en raconte non pas la genèse et l'histoire, mais simplement le sujet, d'une façon vraiment originale et séduisante. Chaque tableau du prologue des *Nibelungen* devient, sous la plume délicate de l'écrivain un petit conte à la manière de ceux de Perrault.

« Dans les temps anciens dont les légendes nous parlent, alors que les animaux savaient encore parler, que dans les rochers, les arbres et les sources, dans le feu et dans l'air vivaient encore des esprits familiers, trois ondines habitaient les flots du torrent qu'on appelle Rhin, et elles y passaient agréablement le temps. »

Ainsi commence et se termine, sur le ton d'un récit naïf, ce que nous appelons aujourd'hui d'un mot banal et plat : le résumé de la pièce. Le procédé est tout au moins inusité et s'adapte merveilleusement à la délicieuse féerie qu'est le prologue de la tétralogie wagnérienne. Avec un art tout à fait accompli, M. de Wolzogen a réussi à intercaler dans son texte de courts fragments du poème de Wagner; ils s'enchâssent si naturellement dans le récit qu'ils semblent avoir été composés spécialement pour y figurer. L'ensemble forme un véritable petit poème, amusant, varié, où les péripéties du drame, racontées si naïvement, prennent un accent singulièrement poétique et pénétrant. Il serait vraiment à souhaiter que M. de Wolzogen se décidât à publier séparément cette analyse du drame incomparablement délicate et suggestive. Les bons bourgeois dont l'intellect épais ne parvient pas à se pénétrer du caractère poétique si profond de l'œuvre de Wagner, seraient cette fois conquis absolument.

Pour chacune des situations principales du drame, le peintre Weimar a composé une grande planche rehaussée chacune de tons délicats et d'un dessin tour à tour gracieux ou puissant. Signalons particulièrement celle qui nous représente les ondines se livrant à leurs ébats dans les flots du Rhin; le beau dessin qui représente Alberic guettant la proie qu'il convoite, puis le tableau des hauteurs d'où Wotan et Fricka contemplent pour la première fois le burg que les géants leur ont élevé; le beau groupe des dieux affaissés et vieillissant depuis l'enlèvement de Freia; la vue du *Niebelheim*, la meilleure planche de l'ensemble, aux tons extrêmement fins et d'allure très fantastique; la belle composition qui nous montre Alberich maudissant l'anneau devant Wotan atterré; la jolie scène du retour de Freia, à l'approche de laquelle tout revit et refleurit; enfin, la vue du Walhall éclairé par les feux du soleil couchant, qui clôt la série de ces remarquables interprétations graphiques. Les directeurs et les décorateurs de théâtres pourraient puiser là plus d'uue indication utile pour la mise en scène du *Rheingold*.

L'éditeur Wigand, qui vient de publier ce superbe ouvrage, a accompli là une véritable œuvre d'art. L'impression, le papier, le tirage des planches en couleur, tout est d'une perfection absolue et fait grandement honneur à l'art de la typographie et de l'imprimerie en Allemagne. Que de progrès elle a accomplis!

Ajoutons que l'ouvrage, relié d'une façon originale en chêne naturel, avec gravure du titre dans le bois au fer et en couleur, a le format du grand in-quarto.

Tous les wagnéristes voudront posséder ce magnifique ouvrage, dédié à la mémoire de Richard Wagner par son fidèle disciple. M. K.

FUHRER DURCH DEN CONCERTSAAL, par Hermann Kretzschmar. Leipzig, Breitkopf et Hærtel, 1898, 2 vol. — Voici un ouvrage excellent, qui sous son titre modeste de *Guide pour les salles de concerts*, est infiniment mieux que cela : une véritable histoire de la musique, à l'usage non seulement des amateurs, mais encore des musiciens. Ceux-ci y trouveront d'intéressantes considérations esthétiques sur les différents genres de compositions qui forment les programmes de nos grands concerts symphoniques, et des analyses thématiques toujours instructives de toutes les œuvres importantes que, depuis le commencement de ce siècle,

on joue en public : suites, symphonies, poèmes symphoniques, etc., etc. C'est une véritable encyclopédie de la musique concertante, instructive, captivante par les détails biographiques et les aperçus critiques qui se mêlent à l'analyse thématique. Les anciens et les modernes, depuis Gabrieli et Bach jusqu'à Saint-Saëns, Chabrier, d'Indy, Bruckner, Brahms, Delibes, César Franck, etc., y sont représentés; et il suffira de dire qu'on y trouve analysées les œuvres de près de trois cents maîtres pour donner une idée de l'importance exceptionnelle de cette publication. M. H. Kretzschmar, qui est professeur d'histoire de la musique à l'Université de Leipzig, avait d'abord publié son *Guide pour les salles de concerts* sous la forme de petites brochures analytiques. Le succès qu'ont rencontré celles-ci a engagé la maison Breitkopf et Hærtel à réunir ces travaux distincts en volume. Et en peu de temps, elle a été obligée d'en tirer trois éditions successives.

Les deux volumes, que nous avons sous les yeux et qui ne sont que la première partie de l'ouvrage complet, comprennent tout ce qui, de près ou de loin, touche à la *suite* et à la *symphonie*. La seconde partie comprendra la musique d'église et les grandes compositions chorales, également en deux volumes.

A quand une traduction française de ce remarquable et utile ouvrage? M. K.

NÉCROLOGIE

— A Nice est décédée, vendredi dernier, Mme Elena Sanz. Elle n'avait que quarante-huit ans.

D'origine espagnole, Elena Sanz était une cantatrice de talent, qui eut son heure de succès. Elle vint à Paris, précédée d'une renommée conquise dans son pays natal et en Italie. Elle chanta au Théâtre italien de la salle Ventadour, sous la direction de M. Escudier. Mais depuis quelques années, elle avait abandonné le théâtre et ne se fit plus entendre que dans les concerts.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Du 26 décembre au 2 janvier : Princesse d'Auberge ; l'Etoile du Nord ; Princesse d'Auberge ; Hænsel et Gretel, Milenka ; Princesse d'Auberge. Dimanche : Faust ; lundi : Princesse d'Auberge.

Galeries. — Boccace.

Société Symphonique des Concerts Ysaye (salle du théatre de l'Alhambra).—Dimanche 8 janvier 1899, à 2 heures, quatrième concert d'abonnement sous la direction de M. Félix Mottl, avec le concours de M. Edouard Risler. Programme : 1. Bourrée fantasque (Emmanuel Chabrier), instrumentée par M. Félix Mottl ; Concerto en *sol* majeur pour piano et orchestre (L. Van Beethoven) ; 3. Prélude du troisième acte de Tannhæuser (Pélerinage à Rome) (R. Wagner) ; 4. Pièces pour piano seul, M. Edouard Risler ; 5. Symphonie héroïque (n° III) (L. Van Beethoven). Répétition générale, le samedi 7 janvier 1899, à 2 ½ h.

Liége

Salle des fêtes du Conservatoire. — Nouveaux Concerts, sous la direction de M. Sylv. Dupuis. Deuxième concert, le vendredi 6 janvier 1899, à 8 h. du soir, avec le concours de Mme Henriette Mottl, cantatrice, et de M. Félix Mottl, chef d'orchestre des théâtres de Carlsruhe et de Bayreuth. Programme : 1. Fragments de l'opéra Freischütz (Weber) : a) Ouverture, premier acte ; b) Air d'Agathe, deuxième acte. Agathe : Mme Mottl ; 2. Symphonie en *la*, n° 7, op. 92 (Beethoven) ; 3. Prélude de Lohengrin (Wagner) ; 4. Fragments de l'opéra Tristan et Iseult (Wagner) : a) Prélude, premier acte ; b) La mort d'Iseult, troisième acte. Iseult : Mme Mottl ; 5. Ouverture des Maîtres Chanteurs de Nuremberg (Wagner).

Paris

Opéra. — Du 26 au 30 décembre : La Burgonde.

Opéra-Comique. — Du 26 au 30 décembre : Manon ; Carmen ; Manon ; première représentation de Fidelio, avec Mme Rose Caron et M. Vergnet ; Manon.

Concerts-Lamoureux. — Dimanche 1er janvier, à 2 h. ½, festival populaire consacré aux œuvres de Beethoven et Wagner, avec le concours de Mlle Lina Pacary, de M. Louis Diémer et des Chanteurs de Saint-Gervais, sous la direction de leur chef, M. Ch. Bordes. Programme : 1. Symphonie pastorale, n° 6 (Beethoven) ; 2. Concerto en *sol* majeur, n° 4 (Beethoven), exécuté par M. Louis Diémer ; 3. Intermède par les Chanteurs de Saint-Gervais, deux motets a capella du xve siècle, pour la fête de Noël : a) O magnum mysterium, à quatre voix (Vittoria) ; b) Hodie Christus natus est, à quatre voix (Nanini) ; 4. Deux exemples de musiques monodiques anciennes, du xiie siècle : a) Alléluia grégorien « Salve virgo » ; b) Chanson populaire « Voici la Saint-Jean », recueillie et harmonisée par M. Julien Tiersot ; 5. La Bataille de Marignan (Cl. Jannequin), fantaisie vocale à quatre voix ; 6. Les Murmures de la forêt (Siegfried) (Wagner) ; 7. Tristan et Iseult (Wagner) : a) Prélude ; b) Mort d'Iseult, chantée par Mlle Lina Pacary ; 8. Ouverture des Maîtres Chanteurs (Wagner).

Salle des Quatuors Pleyel, Wolff & Cie (22, rue Rochechouart). — Lundi 30 janvier, troisième séance de Récital de violon donné par Joseph Debroux. Programme : 1. Concerto, op 68 (Aug. Klughardt) ; 2. Sonate, n° 5, Hændel (F. A. Gevaert-Colyns) ; 3. Romance en *si* bémol, op. 28 (G. Fauré) ; 4. Elégie (Emile Roux) ; 5. Allégresse (Gabriel Marie) ; 6. Nocturne, op. 12 (Joseph Joachim) ; 7. Danses Suédoises (Max Bruch).

PIANOS IBACH
10, RUE DU CONGRÈS
BRUXELLES
VENTE, LOCATION, ÉCHANGE, SALLE D'AUDITIONS

NOUVEAUTÉS
de la Maison Veuve LÉOPOLD MURAILLE, à LIÉGE (Belgique)

MUSIQUE RELIGIEUSE

Deruyts, J. J. Te Deum pour grand orchestre	5 —
— Messe en sol, 4 voix, chœurs et orgue	4 —
Cortin, J. Ave Verum, solo	1 —
Dethier, Em. Languentibus, solo de B.	0 75
— Jesu Salvator, solo T, ch. 4 v.	1 —
Radille, J. Ave Maria, solo	1 —
Warlimont, Fr. O Salutaris, solo	1 —

MUSIQUE POUR ORGUE
RÉPERTOIRE DE L'ORGANISTE

Rheinhardt. Mélange sur Faust	3 —
Schmitt, G. L'Art de préluder	6 —
Uffoltz. Cinq Messes complètes contenant vingt quatre entrées, marches, sorties, etc.	5 —
Gilson, Paul. Dix petits préludes	2 50
Maes, Louis. Sonate	4 —

LITTA, P. **ELLYS,** conte dramatique en un acte (partition Piano et Chant)	10 —
Id. Id. (le libretto	1 —
ANTOINE EUG. **ESTHER de RACINE** (partition Piano et Chant)	6 —

VIOLON ET PIANO

Boulanger, Luc. L'Ondine, polka	1 75
Michel, Ed. Berceuse	1 75
— Lamento	1 75

CHANT ET PIANO

Dethier, Emile. Le Jésus d'Amour, cantique après la communion, solo et chœur à 3 voix	1 50
— Le printemps, duo ou chœur (textes français et allemand)	3 —
Dupuis, Sylv. Dans la Montagne, chœur à 4 voix d'homme	4 —
— Magna vox, Hymne à St-Lambert, composé au Xe siècle par l'évêque Etienne, harmonisé à 4 voix d'homme	1 —
Hermant (l'Abbé). Venez tous à Saint-Joseph, cantique à 3 voix	1 25
Lemaître, Léon. Lyda, romance	1 —

PIANO

Bouyat, A. Zizi Tiny, valse très facile	1 —
D'Archambeau, J. M. Le Rossignol, polka très facile	1 —
(de) **Dammés, Ed.** Les Polichinelles, ballet, divertissement (en recueil)	3 —
— Marche d'entrée extraite	1 75
— Adagietto »	1 —
— Marche finale »	1 —
Dupuis, Sylv. Sérénade	2 —
Gilson, Paul. Dix préludes courts et faciles	2 50
Radille, Jean. Liége-Attractions	1 25
Streabbog, L. Petite marche très facile	1 —
— Green, schottisch très facile	1 —
— L'Irrésistible, mazurka très facile	1 —

COMPOSITIONS DE RICHARD BELLEFROID (N. RIBEL)

CHANT

Si vous saviez, mélodie.	**Sully Prudhomme** fr.	1 —
Le vase brisé,	—	1 —
Rose et Papillon, »	**Victor Hugo.**	1 —
Pourquoi sommeiller »	—	1 —
Bonheur caché, »	**E. Deschanel.**	1 —
A une fleur, »	**A. de Musset.**	1 —
Venise, »	—	1 50
A demi-voix, »	**A. Baron.**	1 25

PIANO

Barcarolle	1 —
Serpentine, étude-valse	1 —
2e Impromptu	1 —

MUSIQUE D'ÉGLISE

Ave Maria, solo avec accompagnement d'orgue	1 —
» » » » » et de violon	1 50
Pie Jesu, solo en trois tons (en *ré*, en *si* et en *la*)	0 75
Requiem æternam, solo en trois tons (en *fa*, en *ré* et en *ut*)	1 —
Ave Maris Stella, solo avec accompagnement de 2 voix égales ad libitum en deux tons (en *la* et en *fa*)	1 —
O Salutaris, chœur à 4 voix mixtes, avec accompagnement du quatuor d'archets ad libitum	1 50
Chaque partie séparée	0 10

Envoi franco contre payement

Société Artistique Théâtrale
AGENCE DE CONCERTS POUR LES PAYS-BAS
Directeur : M. DE HONDT
24, Fluweele Burgwal — LA HAYE
OPERA ITALIANA — LA HAYE
Directeur : M. DE HONDT

Maison J. GONTHIER
Fournisseur des musées
31, Rue de l'Empereur, 31, BRUXELLES
MAISON SPÉCIALE
pour encadrements artistiques

EAU MINÉRALE NATURELLE GAZEUSE de

BUSSANG (VOSGES)

ORDONNÉE par MM. les Professeurs et Médecins.

SOUVERAINE contre :
la CHLOROSE, l'ANÉMIE
les GASTRALGIES
les COLIQUES NÉPHRÉTIQUES
et la GRAVELLE

Reconstituante

INDIQUÉE dans toutes les CONVALESCENCES

De plus, grâce à la présence des sulfates qu'elle renferme et surtout du *Sulfate de Magnésie*, elle n'occasionne jamais NI CONGESTION NI CONSTIPATION

NUMÉRO 2

VOLUME XLV

8 JANVIER 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : **HUGUES IMBERT**
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : **M. KUFFERATH**
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : **N. LE KIME**
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central,** rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon; Mme Lelong, kiosque No 10, boulevard des Capucines

45e ANNÉE. — Numéro 2. 8 janvier 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — EMILE WAMBACH — A. WILFORD—WILLIAM CART—MARCEL DE GROO—CH. CASTERMANS — L. LESCRAUWAET—J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

ÉTUDE

SUR LA

DAMNATION DE FAUST

III

(Suite). — Voir le dernier numéro

Cette page est, assurément, une des plus accomplies qu'ait produites l'art de Berlioz. Le Beethoven de la *Symphonie pastorale* n'a pas plus de charme ni d'idéale poésie : non seulement le paysage musical est évoqué avec une rare intensité d'impression, mais, en tant que musique pure, la composition est parfaite, riche en idées mélodiques et d'une architecture admirable. La réalisation définitive nous en est familière; voyons maintenant ce qu'était l'ébauche.

En titre, sous la réplique de Méphistophélès, nous lisons : *Concert de Sylphes. — Sextuor*. A la tablature : « Caractère doux et voluptueux ». Comme instrumentation, la *Damnation de Faust* a ajouté une troisième flûte, un cor anglais; elle a quatre bassons au lieu de deux, deux harpes au lieu d'une seule; par contre, les *Scènes* ont un harmonica (*Glockenspiel*) qui a disparu. Les voix sont divisées en deux soprani, un contralto, ténor, baryton et basse, tous solistes. Le mouvement est : *Adagio*, 58 = ♩; dans la *Damnation : Andante*, 54 = ♩ (1).

Le début est différent, du fait du poème. On sait que, dans le *Faust* de Gœthe, la scène des Sylphes est une sorte de diablerie imaginée par Méphistophélès pour endormir Faust dans son propre cabinet de travail, tandis que, dans la *Damnation de Faust*, Berlioz l'a transportée sur les bords de l'Elbe, en une situation toute différente.

(1) Les indications de mouvement métronomique sont inscrites avec le plus grand soin en tête de chaque morceau dans les deux partitions; mais elles offrent cette particularité de n'être, sauf une seule exception, jamais les mêmes. En voici l'énumération, qui pourra sans doute intéresser les chefs d'orchestre et les exécutants. Pour les CHANTS DE LA FÊTE DE PAQUES, les *Scènes* indiquent *Religioso. Moderato*. 80 = ♩; la *Damnation*, 69 = ♩ — RONDE DES PAYSANS, *Scènes : Allegro*, 80 = ♩.; *Damnation*, 110 = ♩. — SCÈNES DES SYLPHES, *Scènes : Adagio*, 58 = ♩; *Damnation*, 54 = ♩ — CHANSON DE BRANDER, *Scènes : Allegro*, 144 = ♩; *Damnation*, 125 = ♩ — CHANSON DE MÉPHISTOPHÉLÈS, *Scènes : Allegro*, 72 = 𝅗𝅥.; *Damnation, Allegretto con fuoco*, 168 = ♩ (ce qui revient à 56 = 𝅗𝅥.) — LE ROI DE THULÉ, *Scènes, Andante con moto*. 72 = ♩.; *Damnation, Andantino con moto*, 56 = ♩. — ROMANCE DE MARGUERITE, *Scènes, Lento*, 58 = ♩; *Damnation, Andante un poco lento*, 50 = ♩; ce mouvement, maintenu dans la *Damnation* pour la strophe : « Sa marche que j'admire », devient, dans les *Scènes*, *Poco piu lento*, 54 = ♩; le *piu animato e agitato* : « Je suis à ma fenêtre » est, dans les deux versions, 96 = ♩. — Enfin, la SÉRÉNADE DE MÉPHISTOPHÉLÈS est, dans les deux partitions, *Allegro (mouvement de valse*, ajoute la *Damnation)*, 72 = 𝅗𝅥. — On voit que Berlioz a fort varié dans son interprétation, et qu'en général il en est arrivé à donner plus d'animation à ses mouvements.

Nous avons donc, dans les *Scènes*, une introduction de vingt-quatre mesures, pendant lesquelles les instruments à cordes font entendre un trémolo mystérieux interrompu par quelques pizzicati, pendant que les flûtes et les clarinettes préparent l'entrée du chant en en faisant entendre d'avance les premières notes. Sur cette trame instrumentale, qui dénote chez l'auteur une véritable intuition de l'art symphonique, alors peu pratiqué en France, les voix murmurent :

> Disparaissez, arceaux noirs et poudreux,
> Et que l'azur des cieux
> Un instant nous visite.

La tonalité et le mouvement étant nettement posés par ce premier développement, d'une régularité toute classique, le chant commence, exposé par les voix soutenues de quelques instruments. Là, nous nous retrouvons en pays connu : c'est la *Damnation de Faust* elle-même. Non que, suivant l'usage, l'auteur n'ait encore apporté quelques retouches ; la mélodie même en a parfois subi. C'est ainsi que, dans la *Damnation*, la première partie de la période s'achève simplement ainsi :

Dans la version originale, la phrase était surmontée d'un petit panache bien dans le goût du temps :

Mais ces détails ne sont rien ; l'essentiel est que la composition « en soi » est identique : nous trouvons des deux parts ce beau chant soutenu en *ré* majeur, deux fois répété, le murmure des voix se répondant de partie en partie : « De sites ravissants », l'épisode en *fa* dièse mineur : « Vois ces amants le long de la vallée » (les paroles originales ont été fréquemment modifiées ; en outre, l'orchestre est loin d'être, dans les *Scènes*, ce qu'il est devenu dans la *Damnation*), le second motif en *la :* « Le lac étend ses flots ». Après cela, l'auteur a fait une grande coupure dans l'original : dix-sept mesures, amenant par un long et un peu lourd *crescendo*, l'*allegro* à six-huit : « Là de chants d'allégresse », ont été remplacées seulement par deux mesures dans lesquelles les violoncelles rappellent le thème initial.

L'épisode animé qui forme le milieu de la scène a subi d'importants remaniements, tout en gardant le même aspect général. Il serait très intéressant de comparer les deux textes, pour montrer comment, en utilisant les mêmes matériaux, mais les retravaillant, en faisant une sorte de transposition, de décalque, l'auteur est arrivé à donner la forme parfaite et définitive à l'embryon que nous fait connaître le premier état. Mais l'explication de ces mystères de la création artistique exigerait des détails d'une technique trop aride pour que nous songions à l'entreprendre ici. Passons donc sans plus attendre au retour au premier mouvement, où nous trouvons encore un passage modulant, un peu embarrassé et indécis, que Berlioz, avec une grande sûreté de coup d'œil, a sacrifié et réduit à quelques mesures d'une tonalité plus homogène.

Enfin, nous voici revenus au ton avec le second motif : « Le lac étend ses flots », et, à partir de là, nous retrouvons la *Damnation de Faust* tout entière. Les gammes des violons et des altos en sourdines qui montent, impalpables et fluides, tandis que les voix murmurent : « Partout... l'oiseau timide... », cette trouvaille ravissante et d'un génie si moderne, cela se trouve déjà dans l'œuvre de 1828. Une seule correction : le gazouillement de la petite flûte qui pique, par endroits, une note cristalline, se trouvait, dans l'original, répété trois fois

par mesure; Berlioz, d'une touche exquise, le conserve seulement sur les derniers temps des mesures, comme pour servir d'aboutissement à la montée délicate des sourdines.

Pour conclure, enfin (et, la situation étant différente, la musique devait l'être aussi, comme au début), Berlioz a repris encore un dessin qui commence la période finale : « Tous pour goûter la vie », mais il l'arrête au milieu et l'achève différemment. Dans les *Scènes*, ce dessin, commencé à l'aigu par les violons et la voix de soprano, se déroule par séries de trois notes descendant d'un degré à chaque mesure, passant tour à tour aux voix plus graves, s'achevant enfin dans les basses, sur la tonique grave, après avoir parcouru lentement deux octaves entières. C'est à peu près l'effet de la progression descendante par laquelle se termine le prélude de *Lohengrin*, ou bien encore de l'apparition d'Hector dans la *Prise de Troie*, où la voix procède par une descente chromatique continue, et semble, à la fin, s'enfoncer, avec le spectre, dans les profondeurs de l'ombre éternelle; et de même ici les Sylphes semblent disparaître un à un, s'effacer sous les accords éthérés des violoncelles en sons harmoniques, et laisser seul enfin Faust endormi. Cependant, si poétique que soit cette idée, Berlioz ne l'a pas maintenue : coupant par le milieu le long dessin qui ondule en descendant, il raccroche au passage une note qui lui permet de remonter sans brusquerie aux régions moyennes, et conclut en laissant épanouir toutes les voix sur des accords dont l'harmonie, si simple, est d'un charme mystérieux et profond. Il n'est pas jusqu'à Méphistophélès dont le murmure ne se fasse pour un instant caressant et doux. Enfin, le chœur se tait, et les violons, avec les harpes, reprenant le thème du premier chant des Sylphes, mais le rythmant dans un mouvement trois fois plus animé, accompagnent de leur léger balancement la danse impalpable des esprits aériens. Ce dernier épisode — le ballet des Sylphes — n'existait pas dans la composition originale; mais n'y était-il pas virtuellement contenu, puisque le maître constructeur n'a eu qu'à y reprendre les éléments constitutifs, d'avance tout formés?

Le *Concert des Sylphes* fut le premier fragment de l'ouvrage que Berlioz ait fait entendre : il le donna une seule fois, sous sa forme primitive, dans un de ses premiers concerts, le 1er novembre 1829. « Six élèves du Conservatoire le chantèrent, raconte-t-il. Il ne produisit aucun effet. On trouva que cela ne signifiait rien : l'ensemble en parut froid, vague et absolument *dépourvu de chant.* Ce même morceau, dix-huit ans plus tard, un peu modifié dans l'instrumentation et les modulations, est devenu la pièce favorite des divers publics de l'Europe. On en trouve maintenant le dessin parfaitement clair, et la *mélodie* délicieuse. C'est à un chœur, il est vrai, que je l'ai confié. Ne pouvant trouver six bons chanteurs solistes, j'ai pris quatre-vingts choristes, et l'idée ressort... » Il est de toute évidence que la scène des Sylphes, aussi bien sous sa première forme que dans son état définitif, n'était point faite pour être chantée en solo : en aucun endroit, le chant n'a l'expression individuelle qui convient à ce genre d'interprétations; son accent général est, au contraire, essentiellement collectif. L'erreur en laquelle est d'abord tombé Berlioz prouve donc son inexpérience, bien naturelle chez un artiste de vingt-cinq ans créant ainsi loin de tout modèle. Mais l'existence de cette page capitale à cette date de sa vie nous est une preuve nouvelle de la spontanéité de son génie, et cela est beaucoup plus intéressant à retenir.

Passons vite, tout en achevant notre comparaison, sur les derniers morceaux des *Huit scènes de Faust*, de moindre importance que ceux que nous avons étudiés jusqu'ici.

La chanson de Brander porte en titre : *Ecot de joyeux compagnons; — Histoire d'un rat;* à la tablature : « Joie grossière et désordonnée. Brander ivre ». Il y a identité complète entre les deux versions; quelques légères touches d'orchestre ont été simplement ajoutées.

Chanson de Méphistophélès; — Histoire d'une puce. — « Raillerie amère. » Même observation sur l'identité de la musique, avec quelques nouvelles touches d'orchestre et corrections prosodiques. — Notons en passant que, sur le cinquième vers du couplet : « Et l'histoire l'assure », la partition de la *Damnation* indique une variante qui permet aux basses peu sûres de leurs notes aiguës d'aborder ce passage sans inquiétude. Cette variante n'existe pas dans la version originale, où le saut d'octave : *fa-fa fa mi ré* est seul figuré. Les interprètes du rôle de Méphistophélès feront donc un effort louable en faisant sortir en cet endroit leur plus beau *fa* aigu : ils auront du moins le mérite de se conformer ainsi à l'intention première de Berlioz.

Le Roi de Thulé, chanson gothique. — « Caractère simple et ingénu. » La partition des *Huit scènes* joint à ce morceau la curieuse note suivante :

« Dans l'exécution de cette ballade, la chanteuse ne doit pas chercher à varier l'expression du chant suivant les différentes nuances de la poésie; elle doit tâcher au contraire de le rendre le plus uniforme possible : il est évident que rien au monde n'occupe moins Marguerite, dans ce moment, que les malheurs du roi de Thulé; c'est une vieille histoire qu'elle a apprise dans son enfance et qu'elle fredonne avec distraction. »

Il est fâcheux que le caractère de la musique contredise cette observation : l'aspect grimaçant du chant, ses rythmes boiteux, ses intonations chromatiques, ses intervalles altérés, si éloignés du naturel du chant populaire, font qu'il est nécessaire de donner au morceau une interprétation expressive, sans laquelle il serait simplement laid. La romance du *Roi de Thulé* de Berlioz n'est gothique que de nom. La chanson du *Roi Loys*, celle de *Pernette*, voilà vraiment du gothique musical; mais ici, nous n'avons affaire qu'à un gothique de convention, — le gothique de 1825.

Ces observations faites, disons simplement que, sauf une transposition de *sol* en *fa* et le déplacement des temps des huit premières mesures, enfin, quelques minimes détails d'une note par-ci par-là, la « ballade du *Roi de Thulé* en style gothique », composée par Berlioz en voiture, sur la route de la Côte Saint-André à Grenoble, le samedi 14 septembre 1828, est identiquement pareille à celle qui fut chantée à l'Opéra-Comique le 6 décembre 1846, et qui fut gravée dans la *Damnation de Faust*. Cette identité s'étend jusques et y compris la coda dans laquelle la voix, dialoguant avec l'alto, fait entendre des bribes de la première phrase : « Autrefois, un roi... de Thulé... », se perdant enfin, sur la dominante grave, en un « profond soupir ».

Romance de Marguerite. — « Sentiment mélancolique et passionné. » Ici encore, il y a identité complète entre les deux versions, dans le beau chant : « D'amour l'ardente flamme », son expressive ritournelle de cor anglais (un instrument qui ne courait pas tous les orchestres en 1828), les strophes : « Son départ, son absence ; — Sa marche que j'admire; — Je suis à ma fenêtre », même la période finale, d'un si bel élan passionné : « O caresses de flamme ». Quelques détails seulement ont été retouchés en quelques endroits : une seule note modifiée sur le vers : « Hélas! et son baiser », et renforçant avec un rare bonheur l'accent pathétique; cinq mesures du cor anglais supprimées dans une reprise la cadence finale, si expressive et d'une si belle forme harmonique : « Dans ses baisers d'amour », amenée à son entière perfection. Et cette identité est tout à l'éloge du compositeur, qui, sur les bancs de l'école, se trouvait avoir réalisé, en plusieurs de ses parties essentielles, l'œuvre capitale de sa carrière. — La suite de la scène n'est pas moins significative : on entend le bruit lointain de la retraite, le chœur des soldats (« Joyeuse insouciance » dit le commentaire), l'effet d'éloignement puis le rapprochement des voix, qui éclatent dans toute la force, se retirent enfin toujours combinées avec la sonnerie des trompettes. L'épisode est plus développé ici que dans la *Damnation*, mais la musique est la même; Berlioz n'aura qu'à la r

prendre pour en former le développement presque complet du chœur des soldats à la fin de la seconde partie. Ici, en tout cas, le tableau existe déjà.

La dernière des *Huit scènes de Faust* est la *Sérénade de Méphistophélès*, destinée à caractériser l' « Effronterie ». Le chant est le même que dans la *Damnation*, ainsi que le rythme accompagnant; mais tandis que, dans l'œuvre achevée, ce rythme est distribué aux divers instruments à cordes qui l'exécutent en *pizzicato*, dans l'original, il appartient à la seule guitare, — l'instrument favori de Berlioz, comme chacun sait. L'effet n'en était peut-être pas moins heureux, et la reconstitution du morceau sous sa forme originale mériterait d'être tentée.

En résumé, avant que Berlioz eût achevé la vingt-quatrième année de sa vie, il avait composé la valeur d'un tiers environ de l'œuvre qui, plus que nulle autre, devait rendre son nom illustre et glorieux. Et notons qu'au même moment, il avait eu la conception du *Requiem*, qu'il ne devait exécuter aussi que plusieurs années plus tard; que peut-être il portait dans quelque coin de son cerveau des parties de son *Roméo et Juliette*, dont l'idée première dut lui être immédiatement inspirée par les représentations shakespeariennes de miss Smithson; que même ses impressions virgiliennes de la douzième année avaient laissé en son cœur des souvenirs tellement ineffaçables que, quarante ans plus tard, ils s'imposèrent à sa pensée et lui dictèrent son œuvre peut-être la plus haute, l'épopée des *Troyens*. Oh! que ce furent des années bénies, ces temps de jeunesse enthousiaste, d'une surabondance d'activité fébrile, et d'une effervescence telle qu'elle sembla tout d'abord impossible à contenir. Mais bientôt la flamme jaillit, haute et resplendissante, illuminant l'art français d'une lumière dont l'éclat lui avait été jusqu'alors inconnu.

(*A suivre.*) JULIEN TIERSOT.

CONSONANCE ET DISSONANCE

En réponse à la lettre du Dr Stumpf, parue dans le *Guide Musical*, N° 50, du 11 décembre dernier, M. Charles Meerens nous écrit qu'il est charmé d'apprendre par cette lettre que le Dr Stumpf préconise partiellement la cause de la non-intervention des lois naturelles des corps sonores dans l'explication des phénomènes physiologiques de l'art musical, cause que dès longtemps avant 1880, lui-même n'avait cessé de défendre à toutes occasions (1), et pour laquelle tous ses écrits étaient restés inefficaces en présence des succès sans précédents du célèbre Allemand Helmholtz, son contradicteur. Les œuvres de celui-ci furent traduites en plusieurs langues (2) et répandirent ainsi un discrédit de longue durée sur toutes les tentatives pour faire triompher la vérité; seulement, le Dr Stumpf, dit M. Meerens, n'a pas remarqué que sa propre théorie de la « fusion » (Verschmelzung) des deux intonations formant, selon lui, un intervalle consonant, n'est non plus qu'une sorte d'attribut des lois naturelles des corps sonores, et qu'elle se trouve par ce fait englobée d'office dans l'*etc.* qui termine sa nomenclature incomplète des spécimens de ces lois.

Voici ce que disait M. Meerens : « Il (le Dr Stumpf) fait intervenir les lois naturelles des corps sonores, harmoniques, battements, sons résultants, ETC., qui lui dictent de captieuses considérations physiologiques selon nous, étrangères à son sujet ».

En les rappelant ainsi, M. Meerens englobait également tous les théoriciens qui s'en référaient à

(1) Voir sa biographie dans le supplément de *Fétis* par A. Pougin, Paris, 1881, qui dit :

« En ce qui concerne le côté physiologique de la musique, chacun sait que jusqu'à ce jour, on s'est trouvé en présence de deux doctrines absolument contraires, dont l'une acceptait tandis que l'autre repoussait toute idée d'intervention des lois physiques des corps sonores pour l'analyse des phénomènes musicaux, la formation des gammes, etc. « Jusqu'à moi, a dit lui-même M. Meerens, ces deux doctrines restaient à l'état hypothétique. Grâce à mes découvertes, il est avéré que les phénomènes naturels des corps sonores, tels que les harmoniques et les sons résultants, sont complètement étrangers à toute perception musicale. Les combinaisons artistiques des sons sont purement artificielles. » Ce fait est de la plus haute importance pour la théorie, et c'est grâce à ses travaux qu'il peut être considéré comme définitivement acquis à la science. Les investigations des autres doctrines peuvent maintenant être éliminées. La voie de la vérité est ouverte. »

(2) Helmholtz fut promu au grade de grande croix de la Légion d'honneur, etc., etc.

ces lois, parmi lesquels il devait logiquement comprendre le Dr Stumpf. Il fit allusion aussi bien à ceux qui invoquaient les harmoniques, comme Rameau, les sons résultants comme Tartini, les aliquotes des colonnes d'air, comme Sorge, les battements, etc., comme Helmholtz, qu'au Dr Stumpf, qui invoque la fusion physique des sons. Or, toutes ces théories reviennent invariablement à subordonner nos perceptions auditives à des ascendances externes qui nous priveraient de notre liberté d'acception tonale, tandis qu'il n'y a absolument que les notes ambiantes intentionnellement écrites par le compositeur qui puissent nous l'imposer et que tous nous ressentons de la même manière quand nous entendons exécuter les harmonies que ces notes font naître. L'interprétation tonale reste toujours à l'abri de toute autre influence. S'il n'en était pas ainsi, les compositeurs seraient à tout instant désorientés dans le cours de leur inspiration.

Donc, le Dr Stumpf est pris dans l'engrenage et est mal venu en se déclarant, comme M. Meerens, complètement adversaire de toutes les doctrines reposant sur l'intervention des lois naturelles, car le Dr Stumpf propose d'en exclure la sienne, qui n'en est pas séparable. L'adoption isolée de celle-ci entraînerait fatalement celle de l'ensemble indissoluble des autres, et dès lors ne justifie pas l'intention qu'il suppose à M. Meerens de lui avoir endossé une thèse générale que le Dr Stumpf n'admet pas et dont il eût été inutile et fastidieux de discuter les nuances applicables à chaque doctrine respective. Un simple article de journal d'ailleurs n'y aurait pu suffire.

Voilà dans quelles circonstances le Dr Stumpf se croit autorisé à dire que M. Meerens, par son article du 27 novembre, lui a fait affirmer des faits contraires à sa pensée. Il n'y a là qu'un semblant de vérité, parce que M. Meerens rejette un tout dont une dépendance seulement constitue la cause défendue par le Dr Stumpf et que cette exception l'oblige à considérer le Dr Stumpf comme partisan de *tous* les phénomènes naturels des corps sonores. Il n'y a là qu'un malentendu.

Le Dr Stumpf cherche à se disculper en reproduisant un passage de son livre où il ne renie que les lois naturelles qui ne lui conviennent pas au profit de celle qui lui convient. Voici le passage de sa lettre : « Tout cela est exactement le con-
» traire de ce que j'ai dis. Car l'importance des
» sons harmoniques, des battements, des sons
» résultants, *c'est justement ce que j'ai nié*. Qu'il me
» soit permis de citer seulement la phrase suivante
» de mon ouvrage (p. 101) : On ne peut employer
» les sons harmoniques pour la théorie de la con-
» sonance d'aucune autre manière qu'en se déci-
» dant enfin à les laisser simplement et définiti-
» vement de côté dans l'explication des phéno-
» mènes fondamentaux. »

Ce passage prouve que le Dr Stumpf, pour se tirer d'affaire, cherche à faire prévaloir une exception de son crû qu'il épouse sans réflexion au détriment de la règle générale, à laquelle il est hostile. Mais, dit M. Meerens, laissons là ces subtilités. Ce qui serait bien plus utile à cette discussion, ce serait de savoir l'opinion du Dr Stumpf sur la définition des consonances et dissonances, que M. Charles Meerens explique par les rapports directs et indirects des notes formant des intervalles musicaux. M. Meerens nous demande ce qu'en pense M. le Dr Stumpf. Voilà qui est fait.

LOUIS II ET R. WAGNER

La revue viennoise *Wage* vient de publier une série très curieuse de lettres de Louis II de Bavière à Richard Wagner. On sait avec quel enthousiasme le jeune roi, monté sur le trône à l'âge de dix-huit ans, accueillit le maître, dont le génie, depuis son adolescence, l'avait fasciné.

Les lettres qu'on vient de mettre au jour datent des premières années des relations amicales entre le souverain et le compositeur. La jeunesse même du roi explique le style chaleureux et romanesque de cette curieuse correspondance.

La première lettre est du 8 novembre 1864 et datée de Hohenschwangau. Louis II écrit à « son unique et très affectionné ami » pour le prier de faire former par le professeur Schmitt de jeunes chanteurs afin de préparer l'exécution des *Nibelungen*. Il demande en même temps à Wagner des instructions écrites en vue de la mise en scène de son grand drame.

Ce qui surprend, c'est le ton des effusions du jeune prince. Il écrit notamment ceci :

Tel le soleil majestueux chassant les nuages troubles et inquiétants, répandant lumière, chaleur et délice réconfortant, m'est apparue aujourd'hui votre chère lettre m'apprenant que mon ami est débarrassé des douleurs qui le martyrisaient et est en voie de rapide guérison.

Penser à vous me soulage du poids de ma mission; tant que vous vivrez, l'existence me paraîtra charmante, exquise. O mon bien-aimé! mon Wotan ne devrait pas mourir!... Comme je me réjouis du moment qui approche où mon ami bien-aimé m'initiera aux secrets et aux miracles de son art, qui me réconforteront et m'enivreront littéralement!

. . . .

Mon intention est de transporter le public de Munich par des représentations d'œuvres sérieuses, d'œuvres de valeur, de Shakespeare, Calderon, Mozart, Gluck, Weber, dans une situation

d'esprit élevé, recueillie; de le déshabituer peu à peu des pièces à tendances vulgaires et frivoles; de le préparer ainsi au sublime de vos œuvres, en lui facilitant la compréhension d'autres hommes éminents; car il faut que tout le monde soit imbu du sentiment de la majesté de l'art.

Inclus, j'envoie à mon cher ami un portrait en peinture, qui est, me dit-on, la meilleure photographie existant de moi. Je vous l'envoie parce que je suis convaincu intimement que, de tous les hommes qui me connaissent, vous m'aimez le plus — et ici je ne crois pas me tromper.

Veuillez, à la vue de cette photographie, penser toujours que son expéditeur éprouve pour vous une affection qui durera toujours; oui, qu'il vous aime avec une ardeur telle que personne au monde ne pourra vous aimer.

Eternellement vôtre

Ludwig.

Dans une autre lettre, du 26 novembre, également de Hohenschwangau, le Roi écrit à son « très affectionné ami » qu'il se fait une fête d'assister à la représentation de son *Vaisseau-Fantôme*; puis il continue :

« Soyez persuadé que je vous comprends comme je vous affectionne, que je sais et que je sens que mon ami ne veut plus vivre et créer que pour moi; de même ma vie à moi est tout entière en lui et par lui. Aucune douleur, aucun nuage ne peut plus troubler mon existence depuis que cette étoile luit à mon ciel; — mon tout est à lui. » Dans la même lettre, le Roi annonce qu'il a résolu de construire un théâtre afin de permettre la représentation de l'*Anneau du Nibelung*, « cette œuvre immortelle qui doit avoir un temple digne d'elle ».

On sait qu'en effet l'architecte Semper, l'auteur du beau théâtre de Dresde, reçut du Roi l'ordre d'exécuter les plans d'un théâtre conçu selon les idées de Wagner et qui aurait été élevé à Munich même. Le 25 novembre, Louis II revient encore sur ce sujet et annonce à Wagner que Semper va venir à Munich afin de surveiller lui-même les travaux de ce théâtre, « dans lequel seront exécutées seulement les œuvres divines de mon cher et unique ».

En janvier 1865, le Roi apprit que Wagner avait été souffrant. Il lui écrit :

Mon bien-aimé,

Je viens d'apprendre par Pfistermeister que vous êtes complètement rétabli. Oh! avec quelle jubilation de joie (Freudenjubel) je salue cette nouvelle! Comme je brûle d'attente après les heures heureuses et bénies qui me permettront de revoir les traits de l'homme le plus cher du monde, ces traits qui m'ont si longtemps fait défaut.

Ainsi Semper travaille au plan de notre lieu sacré (le théâtre de Wagner). Les acteurs du drame se préparent. Brunnhilde sera bientôt sauvée par le héros sans peur. Oh! tout, tout est en marche!

Ce que j'ai rêvé, espéré et attendu se réalisera bientôt. Le ciel va descendre pour nous sur la terre. O saint (Heiliger), je t'adore!

Donc, Tristan pour mai!

O jour heureux! où nous verrons se dresser devant nous le monument attendu; heures heureuses où vos œuvres seront mises en action.

— Nous triompherons! m'écriviez-vous dans votre dernière chère lettre. Oui! nous triompherons! telle est ma joyeuse réponse.

Nous n'aurons pas vécu pour rien. A vous reconnaissance et salut!

Votre fidèle jusque dans la mort.

Louis.

Quel musicien reçut jamais d'un souverain pareils témoignages d'affection et d'attachement?

Chronique de la Semaine

PARIS

CONCERTS LAMOUREUX

Les concerts populaires sont tellement rares chez nous — j'entends par là ceux dans lesquels la modicité du prix des places s'allie à un programme intéressant et sérieux, — qu'il fau ttoujours les signaler et les encourager partout où ils se produisent. Aussi aurait-on grandement tort d'en vouloir à M. Chevillard d'avoir, le 1er janvier, ouvert toutes grandes les portes du Cirque d'Eté, où l'on trouvait des places à 1, 2, 3, 4 et 5 francs, mettant ainsi une partie du public dans l'alternative de choisir entre certaines obligations traditionnelles auxquelles chacun de nous est plus ou moins tenu à cette époque de l'année, et le plaisir d'entendre deux heures de bonne musique.

D'ailleurs, ceux qui ont pris ce dernier parti n'ont pas eu à s'en repentir. La partie symphonique comprenait, en effet, la *Pastorale*, les murmures de la forêt de *Siegfried*, le prélude de *Tristan* et l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*. Et j'ajouterai que toutes ces œuvres ont été dirigées et exécutées avec autant de soin que s'il se fût agi non d'un festival populaire, mais d'un concert d'abonnement.

M. Louis Diémer a fait applaudir son jeu plein de délicatesse et de distinctiou dans le *Concerto* en *sol* majeur de Beethoven, et Mlle Lina Pacary a remporté son succès habituel en chantant la scène de la mort d'Iseult.

Enfin, comme intermède entre la première et la deuxième partie du concert, les Chanteurs de Saint-Gervais ont fait entendre plusieurs morceaux de leur intéressant répertoire : des œuvres de musique religieuse de Vittoria, de Nanini, et la fameuse *Bataille de Marignan* de Jannequin.

En somme, succès complet. Et comme succès oblige, M. Chevillard devrait renouveler plus souvent cette heureuse tentative. E. Th.

⚜

Grâce à l'initiative des Pasdeloup, Colonne et Lamoureux, les concerts symphoniques ont avorisé aussi bien à Paris qu'en France le goût de l'art sévère. Le public s'est familiarisé avec les œuvres des maîtres symphonistes, et nos compositeurs ont fait tous leurs efforts pour rivaliser avec ces derniers. Ces tendances nouvelles ont eu leur contre-coup dans la musique de chambre, qui est entrée ainsi dans nos mœurs. Nombre de sociétés se sont créées pour permettre à tous les fervents de la musique intime de connaître et d'apprécier les plus belles pages de toutes les écoles.

Parmi ces sociétés, celle de MM. A. Parent, Lammers, Denayer et Baretti a voulu donner des gages aussi bien à l'art ancien qu'à l'art moderne. Depuis qu'elle existe, elle a fait preuve d'éclectisme en plaçant, à côté des œuvres classiques consacrées, celles beaucoup plus récentes qui sont presque ignorées. Une des révélations faites aux dilettanti de la musique de chambre a été la mise en lumière de l'œuvre du grand maître Johannès Brahms. Bientôt les compositions de ce musicien, digne successeur de Beethoven, auront la réputation qui a été dévolue à celles d'un autre maître, qui prophétisa si bien leur avenir; nous avons nommé Robert Schumann.

Les programmes des séances organisées dans la saison musicale 1899 par MM. A. Parent, Lammers, Denayer, Baretti, avec le concours de Mlle C. Boutet de Monvel, indiquent très nettement le but qu'ils désirent atteindre. Il y aura huit séances, les 27 janvier, 10 et 24 février, 10 et 24 mars, 14 avril, 5 et 19 mai, dans lesquelles seront exécutées les œuvres de Beethoven, Schumann, Schubert, Brahms, César Franck, G. Fauré, Vincent d'Indy, E. Chausson, de Wailly, Svendsen. Enfin, au milieu de ces œuvres seront intercalés les *Lieder* des plus grands maîtres, notamment ceux de Johannès Brahms, avec les traductions de MM. Maurice Kufferath et J. d'Offoël. Ce ne sera pas la partie la moins intéressante de ces soirées musicales données à la salle Pleyel.

H. Imbert.

⚜

M. Charles Lecocq a presque terminé la partition du *Cygne*, le ballet-pantomime en un acte et trois tableaux de M. Catulle Mendès, qui sera représenté dans le courant de la saison à l'Opéra-Comique.

C'est Mlle Peppa Invernizzi, de l'Opéra, qui créera le principal rôle, celui de Pierrot, et Mlle Litini celui du Faune.

Le *Cygne* sera monté et réglé par Mme Mariquita.

⚜

Voici une nouvelle lettre que nous avons reçue d'un de nos aimables correspondants au sujet du *Concerto inédit* et de la *Fantaisie* pour violon de Robert Schumann. Elle prouve une fois de plus l'intérêt que suscite parmi les musiciens tout ce qui touche au maître de Zwickau. H. I.

« Liége, 22 décembre 1898.

» Monsieur,

» J'ai lu avec intérêt votre article du dernier *Guide* sur le *Concerto inédit* et la *Fantaisie* pour violon de Schumann. Joachim a souvent exécuté la *Fantaisie*, notamment vers 1880; il l'a jouée en Belgique, et toujours « de la manière enchanteresse » qui réjouissait le cœur de son infortuné ami en octobre 1853. L'œuvre a du charme, bien que renfermant quelques bizarreries qui accusent certain affaiblissement des facultés du maître. C'était, je m'en souviens très nettement, l'avis que m'a exprimé l'illustre violoniste hongrois. Comme vous le dites, les traits sont « pénibles et contournés »; mais, sous les doigts et l'archet de Joachim, tout cela était merveilleusement clair et semblait couler de source.

» Agréez, etc.... J.-G. Freson. »

⚜

On lira avec un vif intérêt, dans le *Journal musical*, des articles de M. Henry Expert, sur les *Romans de musicien*. C'est une mine nouvelle à exploiter, et plusieurs jeunes auteurs ont déjà débuté, non sans éclat. Il suffirait de citer l'*Amie suprême* de M. Victor Debay. Aujourd'hui, M. H. Expert analyse *Acte d'amour* de M. Eugène de la Queyssie, roman nous montrant « combien de froissements douloureux, de meurtrissures profondes peut causer au cœur d'une femme un cerveau d'artiste, emporté par les décevantes irréalités du rêve, qui changent l'union la plus heureuse d'espoirs et d'avenir en un véritable martyr ».

⚜

La deuxième conférence mensuelle de la Schola Cantorum aura lieu le 12 janvier, à 8 heures et demie du soir, dans la grande salle de l'Institut catholique, 16, rue d'Assas. M. Michel Brenet traitera de *la Musique sacrée sous Louis XIV*. Les Chanteurs de Saint-Gervais exécuteront, à l'appui du texte, divers morceaux de Boësset, Dumont, Lulli, Lalande, Mignon et Charpentier.

⚜

MM. Luzatto, J. White et C. Casella donneront à la Bodinière quatre séances de trios et sonates, les jeudi 12 janvier, 2 février, 28 février et 16 mars, à 3 heures moins le quart. Au programme, les œuvres de Beethoven, C. Franck, J. Brahms, Mozart, Schumann, Grieg, Saint-Saëns, Rubinstein et Luzatto.

BRUXELLES

La Monnaie a donné, mardi soir, une pâle reprise d'*Orphée*. Ce retour du chef-d'œuvre de Gluck n'avait d'autre but que de nous faire entendre Mme Illyna, — le nouveau contralto, entrevue dans l'*Or du Rhin*, — dans un grand rôle approprié au talent qu'on lui prêtait. Elève de Mme Marschesi, Mme Illyna possède un bel organe, qui malheureusement n'est pas conduit avec tout l'art et la technique exigés.

Son interprétation musicale manque d'expression réelle; sa déclamation lyrique est dépourvue de l'accent qui doit faire le charme d'une œuvre simple et classique. Comme interprétation scénique, sa compréhension d'*Orphée* rappelle vaguement celle de Mme Bréma, moins l'ampleur du geste, la correction de l'attitude et l'autorité artistique.

Mlle Gottrand a pu se faire remarquer dans le rôle d'Eurydice, qui a été rarement mieux réalisé à Bruxelles. Mlle Gottrand est une artiste consciencieuse, et sa voix a de jolies sonorités dans les demi-teintes.

Mlle Milcamps reste un amour à la voix fraîche jusqu'à la froideur.

L'ensemble scénique ne rappelle en rien la belle première d'il y a quelques années. L'orchestre a eu de mauvais moments, et à l'acte de l'Elysée, on a eu l'avantage d'entendre les chœurs et l'orchestre courir les uns après les autres.

Un triste lendemain à la *Princesse* de Blockx.

⚜

Une foule énorme, lundi après midi, dans la jolie salle du Musée communal d'Ixelles, pour assister à la distribution des prix de l'Ecole de musique, dirigée par M. H. Thiebaut.

Après la lecture du palmarès et la remise des récompenses, quelques lauréates ont fait montre au public de leur savoir-faire.

Mlle Jos. Germscheid, un soprano très pur, très égal, et Mlle M. Groetaers, dont la voix mordante est bien posée, ont détaillé sans défaillance et avec un grand souci d'art toute une scène du *Rêve* de Bruneau. Mlle Germscheid surtout possède une nature dramatique qui promet.

Ces demoiselles sont élèves du cours d'interprétation du directeur et premiers prix respectivement des cours de chant de Mlle Wirix et de Mlle Hammé.

A citer également Mlle Rosa Piers, une pianiste agréable qui joue correctement.

Les chœurs sont très bien stylés, les voix bien fondues et bien conduites, et les fillettes chantent avec une justesse remarquable et nuancent comme des grandes.

Dans ces conditions, l'exécution de *Sur la Mer*, chœur pour voix de femmes de V. d'Indy, et l'*Ode triomphale* (transcription de Thiebaut) de Augusta Holmès, qui, à part certaines pages bien venues, me paraît assez banale et n'a rien de bien triomphal, dans ces conditions, disais-je, et sous la direction de M. H. Thiebaut, l'exécution de ces chœurs a été très bonne, et le public a fait une ovation à ces jeunes artistes en herbe. E. D.

⚜

Au Conservatoire. — M. Gevaert a offert ces jours-ci, à la commission administrative du Conservatoire et à quelques invités, un petit concert improvisé, très intéressant et très original, dont la nouvelle harpe chromatique, inventée par M. Lyon faisait tous les frais.

M. Lyon était arrivé expressément de Paris pour organiser ce concert, emmenant avec lui des harpistes de grande réputation là-bas, tous rompus au mécanisme du nouvel instrument, Mme Tassu-Spencer, Mlles Lefébure, Zéelinska et M. J. Risler. Ceux-ci ont exécuté à la perfection des œuvres de Saint-Saëns, Bach, Wagner, Meyerbeer, Thomas, etc., dont plus d'une eût été injouable sur la harpe Erard « vieux système ».

Mlle Lefebure a, en outre, chanté en s'accompagnant elle-même, et c'était exquis à voir et à entendre.

Tout cela a obtenu un gros succès. M. Gevaert et la commission administrative étaient émerveillés. Aussi, un cours de harpe chromatique sera-t-il très prochainement institué au Conservatoire.

⚜

La classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique a procédé jeudi à plusieurs élections. Elle a notamment élu membre titulaire dans la section de musique, en remplacement de feu Adolphe Samuel, M. Joseph Dupont, qui l'a emporté sur M. Emile Mathieu, à raison du bénéfice de l'âge, après trois tours de scrutin qui ont donné à chacun des candidats douze voix. Au premier tour, M. Jan Blockx avait obtenu une voix.

Toutes nos félicitations à M. Joseph Dupont.

⚜

Rappelons la soirée musicale qui aura lieu le lundi 9 janvier au Cercle artistique et littéraire et dans laquelle M. et Mme Félix Mottl, des théâtres de Carlsruhe et Bayreuth, et M. Eugène Ysaye, violoniste, se feront entendre. On trouvera le programme plus loin.

⚜

Aujourd'hui, à l'Alhambra, cinquième concert de la Société Symphonique, sous la direction de M. Félix Mottl et avec le concours de M. Ed. Risler.

⚜

Concerts populaires. — Dimanche prochain, 15 janvier, à 1 heure 1/2, au théâtre de la Monnaie, troisième concert d'abonnement, sous la direction de M. J. Dupont et avec le concours de MM. De Greef, Demest et du Choral mixte, directeur M. L. Soubre.

Au programme, la *Fleur des Blés*, poème lyrique

pour ténor solo, chœur et orchestre (op. 20), par Edg. Tinel : ténor solo, M. Demest, chœurs chantés par le Choral mixte (première exécution à Bruxelles) ; le *Cinquième Concerto* pour piano avec accompagnement d'orchestre (op. 130), par C. Saint-Saëns : M. De Greef (première exécution à Bruxelles). La *Procession* de C. Franck, l'*Absence* de Berlioz, chantées par M. Demest ; la *Fantaisie* pour piano, chœur et orchestre (op. 80), de L. van Beethoven, par M. De Greef ; chœur chanté par le Choral mixte, solistes : Mme Feltesse, Mlles Duchatelet, Friché, MM. Demest, Dequesne et Vandergoten ; la *Captive*, ballet d'après un scénario de M. L. Solvay, par P. Gilson : A) *Introduction*, B) *Danse orientale*, C) *Fantasia* (première exécution) ; *Marche solennelle*, paraphrase du thème liturgique du *Te Deum* de P. Gilson (première exécution).

La répétition générale aura lieu à la Grande Harmonie le samedi 14 janvier, à 2 h. 1/2. Pour les places, s'adresser chez Schott frères, 56, Montagne de la Cour.

CORRESPONDANCES

ANGERS. — *Samson et Dalila* a succédé sur l'affiche à *Aïda*, qui a fourni une série de brillantes représentations.

On ne pourrait trouver, au point de vue scénique, deux œuvres contrastant plus violemment. Autant *Aïda* est charpentée à grands coups d'effets, avec ses ensembles dramatiques qui sont d'une portée certaine sur le public, autant l'œuvre de Saint-Saëns est réservée dans ces manifestations agitées et bruyantes.

Les chœurs du début sont plutôt des chœurs d'oratorio, et l'œuvre entière reste un peu dans cette forme artistique ; ce qui ne l'empêche pas d'être pleine d'un souffle dramatique réel. Mais l'élégance de forme qui caractérise *Samson* ne produit guère d'effet sur le gros public, et il faut louer le vaillant directeur Breton d'avoir mis, à monter cet ouvrage, le même soin, le même goût que s'il s'était agi d'une entreprise dont le résultat « commercial » eût été plus certain.

Il s'agit là d'une manifestation d'art dans le sens élevé du mot, et je me plais à en louer le directeur.

L'interprétation a été vraiment supérieure ; les premiers sujets de la troupe ont montré un ensemble de qualités remarquables et solides.

Mme Homer, dont j'ai déjà loué ici la belle conscience artistique, a trouvé jusqu'à présent son meilleur rôle dans Dalila. Il faut insister sur la plastique expressive de cette artiste, qui montre, dans la composition de ses personnages, un souci de la ligne et de la forme dénotant une intelligence de premier ordre. De plus, la voix est chaude, expressive, conduite avec un art parfait ; le grave et le médium, particulièrement, sont d'un métal argentin pur et magnifique ; deux notes aiguës, le *la* et le *si*, laissent seules un peu à désirer ; on sent que l'artiste doit s'efforcer de contraindre le gosier rebelle ; mais le chant n'en reste pas moins expressif et beau.

Peut-être aurait-on pu désirer chez la comédienne un peu plus de ce charme troublant qu'on se plaît à rêver chez Dalila !

Mais ce n'est pas un grief que je veux faire par là à Mme Homer, qui se révèle comme une des plus belles artistes lyriques que je connaisse.

Je ne puis me montrer aussi satisfait de M. Gauthier (Samson).

Cet artiste possède incontestablement une voix très remarquable, mais le comédien reste fort audessous du chanteur, car le geste est gauche, saccadé, trop appris peut-être, ne laissant pas assez libres le sentiment dramatique et la spontanéité.

M. Séveilhac (le grand-prêtre) est un chanteur remarquable, à la voix chaude, mordante, incisive. Peut-être abuse-t-il un peu de la force, et je crois devoir lui reprocher également de n'avoir pas gesticulé davantage dans sa malédiction du premier acte, qu'il a chantée d'une façon superbe, mais trop à la rampe. Un homme dans cet état d'agitation ne peut se contenir au point de maudire d'aussi terrible manière la face tournée au public !

MM. Dinard (le vieillard hébreu) et Desjardin (Abimélech) complètent cet ensemble avec autorité et tact.

Les chœurs et l'orchestre ont également à revendiquer une belle part dans le succès artistique de cette représentation, qui avait pris ici les proportions d'un véritable événement mondain.

A. D.

ANVERS. — Nous avons eu au Théâtre flamand une très belle représentation de l'opéra *Cleopatra*. Sous la direction de l'auteur, M. Enna (et non Fibich comme on me l'a fait dire), la magistrale ouverture du second acte a produit une grande impression. Je dois dire que les traits de chant et d'orchestre qui m'avaient paru pénibles le soir de la première à cause de leur tessiture élevée, ont eu cette fois tout l'éclat qu'elles demandaient. Tant il est vrai qu'il n'y a que l'auteur pour savoir exactement ce qu'il veut.

Après le second acte, on a fait une ovation enthousiaste à M. Enna, qui a reçu palmes et bouquets avec une stoïque froideur. Les interprètes ont eu leur tour : en première ligne, Mlle Kamphuizen (Cleopatra), qui est simplement admirable ; ensuite Mme Levering (Charmion), très dramatique ; MM. De Buscher et Arens.

Les *Joyeuses Commères de Windsor* de Nicolaï ont retrouvé leurs admirateurs habituels. Ensuite, nous avons eu une reprise de *Lohengrin*.

Au Théâtre royal, la *Princesse d'Auberge* de Jan Blockx et Nestor De Tière, traduite en français par Gustave Lagye, a obtenu le plus vif succès. On se plaît à établir un parallèle entre cette œuvre et la *Carmen* de Bizet. Il me semble que par ses tendances l'œuvre se rapproche beaucoup plus de *Cavalleria*

rusticana que du roman de Mérimée. On a fait une ovation aux auteurs.

A signaler aussi un charmant concert organisé par les Dames de la charité ; grand succès pour les exécutants et notamment pour M^lle^ Juliette Painparé qui promet une violoniste.

La maison Antheunis a repris ses soirées musicales, dont le succès se maintient.

On annonce un concert à la Société royale de Zoologie, où la famille Balthazar-Florence se fera applaudir.

A la cathédrale, à l'occasion de la Noël, une bonne exécution de l'oratorio de *Noël* de P. Benoit. Pourquoi M. Wambach ne nous donnerait-il pas la quadrilogie entière du maître anversois? Nous formons des vœux pour que cette idée se réalise.

X.

BERLIN. — Au concert annuel du Wagner-Verein, l'événement a été le *Don Quichotte*, le dernier poème symphonique de Richard Strauss. La partie wagnérienne obligée consistait dans le troisième acte de *Tannhæuser*, avec la variante du finale introduisant un chœur d'enfants (jeunes pèlerins). Exécution, sous la conduite de Strauss, tout à fait remarquable Le D^r^ Wüllner a déclamé le rôle du poète avec des accents superbes. Wolfram, c'était Scheidemantel, bien connu à Bayreuth. La prière d'Elisabeth a fait valoir le talent de M^lle^ Hiedler, de l'Opéra de Berlin. Les chœurs, bien entraînés, c'étaient la Société des instituteurs et le chœur de garçons du gymnase de la ville. Je n'insiste pas sur l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* ni sur trois morceaux de chant avec orchestre de M. von Othegraven et de R. Strauss. Le caractère fait défaut à ces *lieder*. Ils ont passé, du reste, presque inaperçus, quoique bien rendus par Wüllner et Scheidemantel.

Après *Eulenspiegel* et *Zarathustra*, on pouvait s'attendre à ce que Strauss ne s'arrêtât pas en chemin. Son *Don Quichotte*, comme donnée, se range à côté d'*Eulenspiegel*, mais la facture est encore plus compliquée que celle de *Zarathustra*. C'est une invention tout à fait extraordinaire, une fresque pleine de verve, amusante, avec des périodes de sentiment. Cela ressemble au deuxième acte des *Maîtres Chanteurs* par la fantaisie comique. Et le travail thématique y est aussi pittoresque et ferme.

Cependant, l'idée primordiale de l'œuvre est discutable ; dix variations sur un thème chevaleresque (c'est le sous-titre du morceau), chacune d'elle répondant à un épisode caractéristique de l'histoire de Don Quichotte. Mais si l'on admet la proposition du compositeur — et la critique n'a pas qualité pour repousser *à priori* une tentative quelconque — on sera séduit par la réalisation géniale. Humour, sens du pittoresque, trouvailles instrumentales, tout concourt à charmer. Pour ma part, j'ai trouvé cette suite de fantaisies pleine d'esprit et d'à-propos. Dans ces variations, il s'en trouve d'une allure inattendue. Par exemple, le combat contre le troupeau de moutons où, pendant le travail polyphonique qui se déroule, les trombones (avec sourdines!) ponctuent l'action par des bêlements discordants, absolument bouffons. Pendant l'ascension simulée du chevalier et de Sancho vers le soleil, la sensation de vertige est accentuée par un instrument spécial appelé *Windmaschine* (machine à vent). C'est une excellente plaisanterie. Toujours, le détail pictural abonde et sonne juste ; toutes les variations sont intéressantes en leur genre. Mais j'avoue qu'il n'y a là qu'une succession de chromos. De progression sentimentale, psychologique, point ; il n'y a aucune raison de s'arrêter, et de ne pas dépeindre de la sorte la Bible, Homère, ou les Sagas en entier.

Mais où le sens artistique de Strauss se purifie, c'est dans le *prélude* et le *finale* qui encadrent le thème et les variations. La donnée du *prélude* n'est plus prétexte à imitation servile quoique spirituelle. Le *prélude* a une portée compatible avec le développement purement musical. L'argument est celui-ci : « Etat d'esprit, façon de penser de Don Quichotte, qui est plongé dans la lecture des romans de chevalerie, lesquels l'excitent peu à peu, lui détraquent la cervelle et le décident aux aventures. » Le morceau est charmant, thème héroïque, thème galant, mélodie de la Dulcinée, cela s'enchevêtre musicalement, puis l'animation gagne, on entend des trompettes voilées, des cors lointains, des appels au combat. Vraiment, on assiste à la déroute de la pauvre tête de Don Quichotte. Finalement, tout craque, et un thème grandiloquent s'étale et s'impose. Voilà l'homme décidément en proie à la lubie. A ce moment commencent les *variations*, sur lesquelles des restrictions peuvent se faire. A mon sens, Strauss a traité en maître cette première partie, qui a un accent poétique, une saveur musicale pure hors de conteste. Pour la série d'amusantes variations, je dirai que l'auteur a pu parfois franchir la limite du goût, et qu'au lieu de touches qui rehaussent, il a employé la polychromie qui souligne.

Au finale également, la nature poétique de Strauss le ressaisit. Le chevalier a recouvré la raison et la mort le guette. Alors repassent, dans une brume, les périodes esquissées légèrement, mais qu'on reconnaît vite, embellies, affinées de mélancolie et de regret. C'est charmant, délicieux et... musical.

Je n'ai rien dit du « rôle » de Sancho. C'est un chef-d'œuvre de caricature. Il est personnifié tantôt par une clarinette basse à sonorité fruste, puis par un tuba ténor (!) prétentieux et lourdaud, et enfin par un alto, qui tient à mi-voix des raisonsonnements interminables où les lieux communs, les grains de bon sens, les platitudes se succèdent jusqu'à donner la nausée. On croirait à une conférence de Sarcey.

Bref, l'œuvre nouvelle de Strauss n'est pas une *grande* œuvre, parce qu'elle manque de portée artistique intrinsèque. Mais c'est, certes, la composition la plus curieuse, et souvent admirable, qui

ait paru depuis les *Poèmes symphoniques* de Berlioz.

Succès colossal, et discussions à perte de vue dans la critique. M. R.

CONSTANTINOPLE. — La présente saison musicale s'annonce de bonne façon. M. G. Brassin, qui avait fondé l'an passé la Société Musicale, se voit, cette année entouré d'artistes de premier ordre, tels que MM, Furlani, Djémil, Jaronsky, Mercenier, etc., que vont le seconder pour mener à bien cette société. Jusqu'ici, M. G. Brassin avait vécu fort retiré; on eût dit que le bel exemple de son frère Louis, initiateur de Wagner et de l'école de piano en Belgique, ne le tentait pas. Maintenant, il est à l'œuvre, conseillant, encourageant les jeunes.

Ainsi, à la dernière séance, nous avons entendu un quatuor de Mercenier. Cet ancien élève de l'excellent professeur de violon Romano s'est perfectionné à l'Ecole de musique de Dijon; de retour à Constantinople, il a fréquemment tenu la partie d'alto parmi divers quartettistes. Son quatuor n'est pas, à proprement parler, d'une facture classique, c'est plutôt une suite dans le genre français pour musique de chambre, à trois parties : *Menuet, Adagio* et *Aubade:* de ces trois numéros, c'est surtout l'*Aubade*, le meilleur, qui a le plus porté et a été bissée par le nombreux auditoire.

Au même concert, nous avons applaudi l'éminent maître Furlani, et l'une de ses élèves, toute jeune, M^lle^ Akestoridès, pour la brillante exécution du beau *Concerto* en *ut* mineur de Beethoven.

M. Brassin, qui, dans une précédente séance, avait avantageusement joué la *Sonate* en *fa* majeur de Grieg, un maître que nous aimons, avait cette fois cédé la place à un artiste de passage, M. Centola, élève, dit-on, de l'école Joachim, de Berlin. Seulement, ce qui nous a surpris, c'était l'absence dans le programme d'un morceau caractéristique, d'une sonate pour violon, par exemple. Au prochain concert, il en sera peut-être autrement. Pas besoin de dire qu'on a fait fête à cet artiste pour la *Danse espagnole* de Sarasate et un *Andante cantabile* de sa composition, qu'il a joué fort élégamment.

Le chef d'orchestre, R. Nava, reprend la direction du Club musical, une société d'amateurs. Tâche vraiment ingrate pour un si vaillant artiste qui, avec de bons éléments, pourrait nous donner du Beethoven, du Wagner, du Grieg, etc., d'une façon excellente.

Une autre bonne nouvelle, c'est la récente formation d'une société chorale d'une centaine d'amateurs, sous la sympathique direction d'un jeune professeur de chant, M. Sylvio Keusseyan. On nous promet en première audition les *Sept paroles du Christ* de T. Dubois; quelques scènes de la *Reine Berthe* de V. Joncières, etc. HARENTZ.

DIJON. — Il est vraiment heureux que notre municipalité ait pris l'initiative d'organiser de sérieux concerts. Tout porte à croire, en effet, qu'elle réussira mieux que le Conservatoire dans cette artistique entreprise.

Beaucoup de monde et grand succès pour la première séance, dont le programme était, du reste, adroitement varié.

Les chœurs et l'orchestre, conduits par M. David, chef d'orchestre du Grand-Théâtre, ont interprété avec beaucoup d'ensemble le *Désert* de Félicien David, que l'on n'avait pas entendu depuis vingt ans, alors que les sociétés chorale et symphonique l'exécutèrent sous la direction de M. Arthur Deroye. L'*Hymne à la nuit* aurait pu être chanté peut-être avec plus de charme, mais la *Rêverie du soir* a trouvé en M^me^ Salambier une délicieuse interprète.

L'exécution du *Désert* était précédée d'un concert auquel prêtait son concours une artiste de talent, M^lle^ Vormèse, violoniste. Cette jeune virtuose a joué avec goût l'*andante* et le *finale* du *Concerto* de Saint-Saëns, accompagnée par l'orchestre, ce qui était pour nous particulièrement attrayant, vu qu'à Dijon, jusqu'à ce jour, les solistes avaient toujours dû se contenter du piano à queue du Conservatoire. M^lle^ Vormèse nous a fait également connaître une romance de Bloch qui nous a paru assez pâle, puis la *Danse tzigane* de Nachez, qu'elle a enlevée avec une incontestable virtuosité. Une véritable ovation a été faite à M^me^ Salambier, qui a chanté avec un grand art et un parfait sentiment musical l'air de Chérubin des *Noces de Figaro*. L'orshestre, enfin, s'est montré satisfaisant dans l'ouverture de *Freischütz*, mais on l'a surtout applaudi après les airs russes d'Ossip Lœw, dont le caractère mystique et mélancolique a produit grand effet sur le public dijonnais.

Un second concert est annoncé au programme duquel est inscrit le *Déluge*, poème biblique de Saint-Saëns. X. X.

GAND. — Très grand succès, le 30 décembre dernier, au Cercle artistique, pour la section vocale, qui donnait sa seconde audition. Au programme figurait entre autres la *Biblis* de Massenet, qui a obtenu le même succès qu'à sa première apparition il y a une dizaine de jours. M^me^ Racquet-Delmée, dont nous avons déjà fait l'éloge ici même, a remporté un vrai triomphe dans l'interprétation de cette œuvre, où il n'est une nuance qu'elle n'ait soulignée ou une intention qu'elle n'ait mise en relief. En outre, elle a interprété à la perfection le *Rêve d'enfant* de Dell'Acqua, et la sérénade de *Milenka* de Blockx, à laquelle M. Lagye a adapté des paroles françaises. On a fait, cette fois encore. à la charmante artiste de chaleureuses ovations, et nous ne doutons pas qu'avec sa voix chaude et vibrante, qu'elle manie avec un art très sûr, elle ne remporte les plus brillants succès.

M. Vanderhaeghen a chanté deux de ses compositions : *Si vous deviez*, dont le texte est très bizarre, et *Zeelied*, que nous préférons de beaucoup

à la première. Enfin, M. Mathieu nous a donné une seconde audition de son *Sorbier*. Cette belle œuvre, qui dès l'abord avait produit une très forte impression sur le public, a été mieux comprise encore et plus profondément goûtée par les auditeurs, dont la plupart avaient déjà assisté à la première exécution. L'interprétation, d'ailleurs, était sensiblement supérieure à celle de la première audition, et cette fois c'est sans restriction aucune que nous félicitons de tout cœur l'auteur et ses interprètes. Parmi ceux-ci, nous devons une mention spéciale à Mme Masquelier, qui a dit à la perfection les strophes des *Chardonnerets*, et à M. Tondeur, professeur au Conservatoire royal de Mons, qui avait bien voulu remplacer au dernier moment M. Bresau, appelé à Nîmes. M. Tondeur a en outre chanté l'arioso du *Roi de Lahore* comme rarement nous l'avons entendu. Bref, ce second concert a été un vrai succès, dont une grande part revient à M. Paul Lebrun, qui tant de fois déjà a conduit la section vocale à la victoire. MARCUS.

LIÉGE. — Succès de pièce, de musique et d'interprétation pour l'opéra de notre vieux maître, J. Noël-Hamal, *Li Lîgeoi égagî* (1757), paroles de M. de Fabry, ancien bourgmestre, et réentendu à notre théâtre mercredi dernier (1899). Salle comble, la bienfaisance officielle ayant fait appel à notre population toujours généreuse. Ce petit chef-d'œuvre wallon est savoureusement empreint de couleur locale et musicale. La partition, orchestrée avec un art exquis par J.-Th. Radoux, présentait un régal pour les musiciens d'abord; la mise en scène, réglée par l'expérimenté professeur Sébastien Carman, une illusion du passé, et, dans cette note exacte, musiciens et exécutants dirigés par M. Mathieu Lejeune. Dans un lumineux décor du peintre Jaspar, souvenir fidèle d'un vieux coin de la cité, le sujet se déroule dans sa simplicité. Sous l'influence du bas officier français racoleur et des fumées bachiques, Colasse s'est enrôlé; désespoir de la mère (Aily) et de la fiancée (Maiane), qui, cependant conseillent à l'imprudent de ne pas forfaire à l'honneur et... de revenir au pays :

> Nous serons de retour
> Et tu feras une couronne
> Des lauriers de Bellone
> Avec les myrtes de l'amour!

Et le bénévole conscrit et piteux amant s'en va à la guerre chargé des vœux de tout le quartier d'Outre-Meuse, aux sons d'un chœur caractéristique à la fois militaire et populaire.

La mère du *Lîgeoi*, c'était Mme Chavaroche, une maîtresse femme ne ménageant ni son fils aventureux, ni le goguenard voisin consolateur, M. Thonnard. La fiancée trouvait en Mlle Camille Lejeune, dans un costume très fidèle, une interprète à la note émue et fière.

Le ténor Gueury, très en voix, chantait sa très difficile partie avec un art accompli, et sa mimique correspondait de façon complète aux sentiments exprimés par la musique pénétrante de Hamal. M. Duc vocalisait à merveille et soutenait la suffisance du bas officier d'une pénétration très engageante. En véritable Wallon, M. Thonnard (Lina), exprimait avec insuffisance de voix les consolations du voisin sexagénaire. Les chœurs, écrits dans la forme canonique ont été bien exécutés par les choristes du théâtre, parfaitement stylés et se démenant avec une allure populaire dont notre vieux marché donne journellement l'exemple.

M. Burnet, le consciencieux directeur de notre Théâtre royal, tient un vrai succès, et il n'est pas de Wallon qui n'ait senti sa petite fibre émue devant le respectable chef-d'œuvre resplendissant d'un éclat nouveau dans son rajeunissement.

En opposition moderne, un ballet, *Myosotis* de Ph. Flon, dont la musique est écrite avec habileté et qui avait été entouré d'une splendeur inconnue sur notre scène. En terminaison, la *Navarraise*, enlevée avec la rapidité et la violence voulues par Mme Sujol, MM. Duc, Chavaroche, Gueury et Piens. A. B. O.

MADRID. — *Curro Vargas*, opéra espagnol de M. Ruperto Chapi, poème de MM. Dicenta et Paso.

C'est ici même, dans le *Guide*, que j'ai tenté récemment d'esquisser la silhouette artistique du maëstro Chapi, le premier des compositeurs espagnols qui aujourd'hui écrivent pour le théâtre. J'ai signalé l'énergie avec laquelle il s'est attaché à faire renaître l'esprit national de notre musique populaire, et dit comment il rêvait de faire de la *zarzuela* agrandie, élargie dans ses caractères spécifiques, la véritable forme du drame lyrique espagnol (1). Ces aspirations ont trouvé leur réalisation dans le nouvel opéra qu'il vient de nous donner et qui nous le montre dans la plénitude de sa féconde inspiration et de son talent.

Curro Vargas est un vrai chef-d'œuvre légitimement espagnol, qui offre toute la force et la pureté d'un style particulier. Nul n'approche de M. Chapi pour résumer le caractère « actuel » de la race, pour refléter la vie d'un peuple dans le théâtre lyrique.

Le poème de son nouvel ouvrage est l'œuvre de MM. Joaquin Dicenta et Manuel Paso, deux de nos bons poètes. C'est un livret absolument « littéraire », non un canevas quelconque destiné à recevoir des notes. Le sujet est tiré d'une tradition populaire, s'inspirant d'un fait qui se serait passé réellement.

L'action se place à la fin du siècle passé ou au commencement de celui-ci.

Un jeune homme qui revient d'Amérique après fortune faite retrouve sa fiancée sur le point de se marier avec un autre. Devant tous, il lui rappelle sa promesse de ne se donner qu'à lui et, l'embrassant avec frénésie, il la tue. L'habileté des poètes a été d'éviter de développer ce sujet en

(1) Voir le *Guide Musical* du 26 septembre 1897.

mélodrame. Leur pièce se déroule avec une admirable fidélité au caractère local où le comique alterne avec le drame, comme nous le voyons dans le peuple, les éternels Don Quichotte et Sancho, toujours latents parmi nous, l'idéal et la réalité avec leurs contrastes si vivants.

Pour peindre ce côté de l'âme populaire, il n'y avait que le maëstro Chapi, l'exquis musicien qui, par son originalité de race, a mérité les éloges enthousiastes de Saint-Saëns et de Mancinelli. C'est l'esprit « populaire », sincèrement populaire dont parle Robert Schumann, qu'il nous offre exprimé à merveille dans ses œuvres, émouvant tableaux pleins de couleur et de vie.

Curro Vargas est un bel exemple d'expression musicale, non seulement par le pittoresque de la musique, chose dans laquelle le maître a toujours réussi, mais par la façon d'interpréter l'*âme* des personnages. Il y a un souffle puissant de passion, d'inspiration saine et exempte du pathos courant, qui montrent une subtilité constituant une vraie analyse psychologique des types du drame, surtout de la protagoniste, dont le cœur étrange et les complexes mouvements d'esprit sont rendus avec une singulière intensité. Et cela est si bien senti que le *mélisme* ne perd presque jamais son caractère essentiellement national. C'est la passion d'une femme qui a du sang dans les veines, rendue sans fausseté.

Avec un identique bonheur sont exprimés dans les autres rôles la noble fierté du fiancé trahi, le dévouement du père Antonio, et surtout le milieu caractéristique dans lequel se déroule l'action : la Alpujarra, les montagnards d'Andalousie, chez lesquels se sont conservées intactes les coutumes nationales.

La musique du maëstro Chapi nous y transporte en imagination, tour à tour gaie ou triste, sentimentale ou élégante, douce ou violente. C'est bien un morceau de notre vie à nous, avec ses larmes et ses rires.

Parmi les numéros de la partition qui ont le plus réussi, il faut signaler la scène entre Curro et Augustias, « la complainte » de Soledad, étrange mélodie, empreinte du plus pur sentiment populaire, les chœurs des paysans, les quartettes humoristiques des gitanos et des petits maîtres (les élégants de l'époque), le dramatique finale.

L'orchestration est savamment faite, très colorée et brillante.

Le succès a été éclatant. Le public, pendant la représentation, l'a mainte fois interrompue par ses applaudissements. Il a finalement fait une longue ovation à Chapi qui dirigeait lui-même l'orchestre.

Cette nouvelle œuvre marque une date pour notre art lyrique. Grâce à M. Chapi, nous possédons aujourd'hui un spectacle lyrique bien à nous, de haute portée et capable de nous faire éprouver les plus pures émotions d'art. Grâce à M. Chapi, nous avons premièrement connu, cette année, *Maria del Carmen*, l'œuvre de M. Granados, dont je vous ai récemment parlé; et voici que lui-même nous donne un chef d'œuvre qui consacre définitivement la renaissance de notre art national.

Au Réal, il faut signaler aussi un beau succès pour le nouvel opéra de M. Serrano, *Gonzalo de Cordoba*. Seulement, l'œuvre est conçue pour conquérir les faciles applaudissements d'un public bienveillant. Il est vrai que le poème est d'une horrible banalité; la musique est du plus pur style italien, c'est un véritable opéra, avec toutes ses conventions et ses invraisemblances. Le succès se maintiendra-t-il? Voilà ce que je ne puis affirmer à présent. Ed.-L. Ch.

MALINES. — On annonce pour le lundi 9 janvier, dans la grande salle des fêtes, une fête musicale organisée par la Réunion lyrique, sous la direction de M. L. Montfort, avec le concours de Mme riM. Leveng, forte chanteuse de l'Opéra flamand d'Anvers; MM. F. De Busscher, fort ténor du même théâtre; M. J. Tyssen, ténor léger; K. Wynbergen, baryton; Fontaine, basse, professeur au Conservatoire royal d'Anvers; d'un orchestre de symphonie de Bruxelles et du Chœur des Dames de la ville. On y exécutera pour la première fois *Boduognat*, poème néerlandais de M. Victor Van de Walle, musique de M. Edmond Pallemaerts, directeur du Conservatoire de Buenos-Ayres. M. Pallemaerts dirigera personnellement son ouvrage. Au programme figurent d'autres œuvres du même compositeur : une *Suite flamande* pour orchestre; les *Papillons*, romance, avec accompagnement d'orchestre (M. F. De Busscher); *Orgueil d'aimer*, romance, avec accompagnement d'orchestre (Mme M. Levering), et *Soir d'été*, chœur (Royale Rénion lyrique).

MARSEILLE. — Après une série d'auditions assez monotones, la Société des Concerts classiques nous a offert, en l'espace d'une semaine, une triple attraction, dans trois concerts de genres bien différents. Le 11 décembre, la Société nous faisait entendre des fragments importants de l'*Or du Rhin;* le 15 décembre, elle fêtait l'inauguration des grandes orgues installées dans sa salle de concerts, et le 18 décembre, elle donnait, pour la première fois, l'hospitalité aux Chanteurs de Saint-Gervais.

Chacune de ces séances avait attiré plus de quatre mille personnes, ce qui prouve que le public saura trouver le chemin des Concerts classiques lorsqu'on prendra la peine de lui offrir des auditions intéressantes.

Les fragments de l'*Or du Rhin* se composaient du premier tableau et de la scène finale du quatrième tableau. Il convient de tenir compte, avant tout, à la Société des Concerts de sa bonne volonté et des efforts par elle dépensés en vue d'une interprétation pleine de difficultés. L'exécution a été celle que l'on pouvait attendre d'un orchestre qui n'avait jamais joué ni entendu la majeure partie de l'*Anneau du Nibelung*, et dont le chef, musicien très consciencieux, est lui-même peu

au courant de l'œuvre et de la tradition wagnériennes.

M. Bérardi a chanté avec beaucoup de style les rôles d'Alberich, de Wotan et de Donner. Nous avons eu déjà l'occasion de parler ici, avec éloges, de M. Bérardi lors des exécutions de *Parsifal* et de *Siegfried*. Mlles Martin de la Rouvière et Loubon se sont fait justement applaudir dans l'interprétation de Velgounde et de Flosshilde. Les rôles de Voglinde et de Fricka avaient été dévolus à Mme Vachot, le professeur apprécié de notre Conservatoire.

Si la séance du 15 décembre a donné lieu à quelques réserves, l'audition offerte, trois jours après, par les Chanteurs de Saint-Gervais, sous la direction de M. Charles Bordes, a réuni tous les suffrages.

Se faisant l'apôtre de l'œuvre qui a pour but le relèvement de la musique religieuse et chorale, M. Bordes parcourt les principales villes de France, remettant partout en honneur la musique polyphonique du XVIe siècle, dont les procédés furent portés à la perfection par Palestrina et comprenant, ainsi que M. Bordes l'a expliqué luimême dans cette revue, sous le nom générique de *musique palestrinienne*, les œuvres des grands maîtres du contrepoint vocal : Palestrina, Roland de Lassus, Vittoria, Nanini, Anerio.

La dernière tournée entreprise par M. Charles Bordes dans le midi de la France, et qui a duré près de quinze jours, lui a permis, en dehors de nombreuses auditions de concerts, de faire entendre les Chanteurs de Saint-Gervais dans les églises de Valence, d'Avignon, de Nîmes, de Montpellier, de Narbonne, de Béziers, de Tarascon, d'Hyères, de Toulon, de Nice, et sous la présidence des évêques dans leurs cathédrales.

Les nouvelles qui nous sont parvenues de ces différentes villes constatent, toutes, le succès sans précédent obtenu par la phalange de M. Bordes.

A Marseille, — où il n'est pas rare d'entendre dans les églises (comme d'ailleurs dans celles de Paris, Lyon et autres villes) des violons, des flûtes, des violoncelles et jusqu'à des airs applaudis au théâtre, — l'autorité ecclésiastique a cru devoir refuser la permission de faire entendre dans une église les Chanteurs de Saint-Gervais, à cause de la réunion d'hommes et de femmes dans la même société chorale.

En sorte que c'est au Théâtre des Nations, dans notre vaste salle des concerts classiques, qu'ont retenti quelques-unes des pages immortelles écrites, sur la demande des papes, par Palestrina et ses continuateurs.

Un véritable enchantement, que cette séance qui a soulevé, autour de la phalange de M. Charles Bordes, les acclamations d'un public justement enthousiasmé, car M. Bordes a su nous offrir une exécution véritablement parfaite d'une série d'œuvres d'un caractère très opposé. Le programme se composait de deux *Motets a capella* de Vittoria et de Nanini; trois *Chansons françaises* de Roland de Lassus et de Costeley; la *Bataille de Marignan* de Jannequin; des *Exemples de musique monodique* (chant grégorien et musique profane); le *Sanctus* de la messe du pape Marcel, de Palestrina; la *Déploration de Jephté* de Carissini.

Les parties d'orchestre nécessaires à l'exécution d'une *Cantate* de Bach n'étant point arrivées à temps, M. Bordes a consenti, sur l'insistance de ses amis, à faire chanter un *Ave Maria* de sa composition. Cette pièce, d'une facture très intéressante, est empreinte d'un beau sentiment artistique. On sait que M. Bordes a écrit une série de compositions d'un réel mérite, inspirées des traditions grégoriennes et palestriniennes et revêtant, en même temps, un caractère moderne.

Pendant les quelques heures passées dans notre ville, M. Bordes a rendu visite à l'église de St-Joseph, — notre Saint-Gervais de Marseille, — où une excellente maîtrise fait revivre les grandes exécutions palestriniennes, sous la haute direction de l'érudit Dom Grosso et le patronage éclairé de M. le chanoine-curé de cette paroisse.

H. B. DE V.

MONTE-CARLO. — Sous l'habile direction de M. Léon Jehin, les concerts du Casino ont la plus grande vogue. Au troisième « concert moderne », on a exécuté, avec l'ouverture d'*Athalie* de Mendelssohn, la *Serenata* de Moszkowsky et des fragments de *Gretna Green* de Guiraud, la charmante suite d'orchestre *Peer Gynt* d'Ed. Grieg et la *Danse slave* de Chabrier. Le succès a été surtout pour M. Louis Livon, professeur au Conservatoire de Marseille, qui a interprété avec un excellent style et une grande élégance le *Concerto* en *sol* mineur de Saint-Saëns, ainsi qu'une romance sans paroles du même maître et la *Fileuse* de Chaminade. Sa réussite n'avait pas été moins grande au deuxième « concert international », donné le 25 décembre au Cercle des Etrangers de Monaco.

TOULOUSE. — La Cœcilia a inauguré ses concerts classiques mercredi dernier, avec le *Messie* de Hændel, mais cette fois avec l'adjonction de six numéros, dont deux chœurs, qui jusqu'ici n'avaient point été exécutés.

Et nous avons retrouvé cette docte société avec les qualités dont je vous parlais l'année dernière, à savoir : un ensemble et une pondération dans les masses chorales que difficilement on rencontre en province; ajoutez-y la sûreté dans les attaques et un souci constant du style, et vous comprendrez facilement l'engouement des dilettantes toulousains pour cette institution qui prend, de plus en plus, racine chez nous.

Parmi les six numéros nouveaux — pour le public — cités plus haut, il en est un, le chœur n° 7 de la partition du *Ménestrel* : « De nos souillures », qui tombe un brin (oh! si peu!) sous la coupe de la critique : les basses vocalisaient avec peu de légèreté, tandis que, au contraire, les parties aiguës met-

taient plus d'élasticité dans leurs multiples roulades. Mais, à part cela, combien l'interprétation des autres ensembles était superbe, notamment l'*Alleluia*, cette page immortelle qui fut réclamée en *bis!*

La partie du ténor solo était confiée à M. Cazeneuve, des Concerts Colonne, qui s'est taillé un franc succès, dû à la sûreté de son organe d'abord, puis à son style, puis encore à sa diction, à son articulation et aussi à sa respiration, chose très importante dans les œuvres de Hændel. Les autres solistes étaient M. Etchetto, basse, et M^mes Audran, Kunc, Michel Pérès et C... Le tout était dirigé par M. l'abbé Mathieu, un chef d'orchestre très expérimenté, un érudit et un lettré, qui nous promet sous peu *Rédemption* ou les *Béatitudes* de César Franck. O. GUIRAUD.

VERVIERS. — L'Association pour l'exécution de la musique de chambre, formée récemment par MM. Rousselle, Schyns, Herve, Delporte et Penasse, nous a donné, à la Salle des Beaux-Arts, sa séance inaugurale.

Au programme, le *Quintette* en *fa* mineur de C. Franck, le *Quatrième Quatuor* de Beethoven, la *Sonate* pour violon et piano de Rubinstein, un *Trio* de Mendelssohn.

Cette jeune et toute récente compagnie, qui, avant son émancipation, avait fait à l'Ecole de musique, sous M. Louis Kefer, un sérieux noviciat, a révélé du coup d'essentielles qualités; celles-ci ne demandent, pour être fécondées, que le coude-à-coude assidu, le compagnonnage fréquent du quatuor. Tous ces jeunes gens ont la virtuosité, la verve, l'élan; l'homogénéité, l'exact équilibre, la précision sont affaire de temps; l'autorité leur viendra par surcroît.

D'ailleurs, audition des plus intéressantes et institution naissante à encourager vivement.

Au même local des beaux-arts et précédemment, sur l'invitation du Cercle musical d'amateurs, visite du cercle Piano et Archet de Liége; ses exécutants, en mission artistique chez nous, venaient divulguer ici l'œuvre d'un jeune Verviétois, M. Victor Vreuls.

C'est un trio, et vraiment cette partition accuse une technique exceptionnelle, une sûreté d'écriture rare chez un débutant, des raffinements harmoniques, des recherches rythmiques souvent heureuses. La première partie, complexe, ardue même et quelque peu escarpée, a de l'emportement et de l'allure. Nous lui préférons le *lento* suivant, d'un sentiment très intense. Le *finale*, ingénieusement et vivement traité, a du piquant et du brio.

Que nous présagent ces prémices? Est-ce l'entière ou partielle succession de ce génial et précoce adolescent, G. Lekeu, qui échoit à M. Vreuls? Le terroir serait-il à ce point fertile qu'un talent y chassât l'autre? Souhaitons-le.

A signaler l'interprétation de la *Messe* de Franck par la Société Sainte-Cécile, dont les exécutions de musique sacrée sont fort courues et ont révélé ici maintes œuvres remarquables. Ce cercle, dirigé par M. Worb. Fettweis, exploite le répertoire pieux avec un discernement très artistique. F.

NOUVELLES DIVERSES

Un critique qui doit être fort ennuyé en ce moment, c'est le professeur du Conservatoire de Genève à qui vient d'arriver la mésaventure que voici :

A l'un de ses derniers concerts symphoniques, M. Willy Rehberg avait inscrit au programme et fit exécuter le prélude du premier acte de *Fervaal*. On sait qu'il existe aussi un prélude pour le prologue de ce drame. Eh bien, notre critique, — par suite de quelle aberration intellectuelle, c'est ce qui reste inexplicable, car il s'agit d'un musicien de profession, — notre critique ne s'aperçut pas qu'il s'agissait de l'introduction du premier acte, et dans le compte-rendu du concert paru sous son nom, le lendemain, dans un journal local, il parle constamment du premier prélude, celui du prologue, qui n'avait pas été exécuté, et reproche même à M. Willy Rehberg de ne pas s'être conformé aux indications de mouvement de l'auteur, d'avoir pris avec une lenteur excessive un morceau qui veut une allure vive. Parbleu! le prélude du prologue est un *allegro assai*, le prélude du premier acte un doux *andante*. Comment le brave critique ne s'est-il pas aperçu, à la lecture de la partition, qu'il a dû évidemment consulter, que le morceau auquel se rapportent ses observations n'a rien de commun avec ce qu'il avait réellement entendu au concert? Ce qui aggrave encore son cas, c'est que dans une sorte d'explication au public, confessant d'ailleurs sa bévue, il essaye de faire croire qu'il y a une analogie entre les deux préludes.

Ceci paraîtra excessif à quiconque connaît l'œuvre de d'Indy. On imagine aisément combien les confrères du bon critique s'amusent de l'incident.

Il est, en effet, épique!

— On sait que la fondation Beethoven à Bonn qui a racheté la maison natale du maître et y a formé le plus intéressant musée de reliques qui soit, dispose de capitaux suffisants pour ouvrir des concours de composition. Elle vient de décerner un prix de deux mille marks (deux mille cinq cents francs) à M. Wilhelm Berger, à Berlin, pour un quintette à cordes; un autre prix, également de deux mille marks, à M. Bernhard Scholz, de Francfort, pour un quatuor piano et cordes. Elle avait enfin ouvert un concours en vue d'une composition pour instruments à vent combinés ou non avec des instruments à cordes ou le piano. Dans cette dernière catégorie, elle n'a pu décerner de prix, vu la faiblesse des œuvres envoyées.

— On a laissé passer tout à fait inaperçu, à Vienne, un centième anniversaire qui méritait cependant de ne pas être oublié : celui de la première représentation du *Don Juan* de Mozart, en allemand, à l'Opéra impérial de Vienne, le 11 décembre 1798. L'immortel chef-d'œuvre avait été donné d'abord en italien, sur la scène du Hofburgtheater, le 7 mai 1788, mais avec un succès très relatif, puisque l'ouvrage disparaissait du répertoire après quinze représentations. Il ne se releva et ne commença sa glorigieuse carrière qu'à dater de la reprise en allemand, dix ans plus tard, à la date que nous venons de rappeler. C'est un événement qu'il eût été opportun de commémorer.

— Nous avons signalé, il y a quelque temps déjà, le concours pour un *livret de ballet* ouvert par le journal artistique viennois *Die Wage*. Le prix était d'importance : quatre mille couronnes et la promesse que la musique serait écrite par Johann Strauss.

Le vainqueur de cet original tournoi vient d'être proclamé : c'est un jeune écrivain de Salzbourg, M. Albert Kohlmann, qui a pris pour sujet de son ballet *Cendrillon*. Seulement, c'est une *Cendrillon* toute modernisée et dont l'action se passe dans la Vienne de nos jours. Johann Strauss s'est déjà mis à la composition, et l'on espère que cette *Cendrillon* pourra passer à l'Opéra dès la saison prochaine.

— La nomination de l'abbé Perosi à la direction de la chapelle Sixtine n'a pas eu pour conséquence la retraite du vieux maëstro Domenico Mustafa, qui est depuis de longues années le titulaire de ce poste. Léon XIII, qui affectionne beaucoup ce maître, lui a maintenu son titre en refusant la démission que le maëstro Mustafa voulait donner en raison de son grand âge. M. Mustafa reste donc premier maître de la chapelle du Saint-Père, et directeur honoraire des chanteurs.

— On annonce pour le 23 janvier, au théâtre de Rouen, les *Fils de Jahel* de M. Arthur Coquard, l'heureux auteur de la *Jacquerie*.

— L'*Apollonide*, le drame musical en trois actes et cinq tableaux, d'après Leconte de Lisle, musique de Frantz Servais, sera donné pour la première fois le 27 courant sur la scène de Carlsruhe, sous la direction du grand chef d'orchestre Félix Mottl.

BIBLIOGRAPHIE

HENRY MAUBEL. — *Préfaces pour musiciens*. — Paris, Fischbacher; Bruxelles, Schott. — « Ces préfaces ne sont ni assez méthodiques, ni assez complètes pour être des études », nous dit le délicat écrivain. « Elles ne prétendent pas à fixer le sens des œuvres; elles s'efforcent seulement de faire rayonner sur elles quelque chose de la vie essentielle des hommes. » M. Maubel est trop modeste; ces réflexions autour des choses et de quelques-unes des grandes figures musicales contemporaines, César Franck, Schumann, Grieg, Wagner, pour n'être pas des études au sens propre, n'en sont pas moins des pages suggestives et qui vont bien au fond. Mettons que ce soient des pastels esthétiques. Quelques-uns de ces écrits sont connus de nos lecteurs, M. Maubel ayant fait au *Guide* l'honneur de lui en donner la primeur; d'autres sont des conférences données à Bruxelles ou en province. Je les avais lus, je les ai relus avec un infini plaisir, et ce sera l'avis de tous ceux qui feront comme moi. M. Maubel est un analyste très fin, et sa plume est subtile et délicate. Il a des mots heureux qui résument bien sa pensée et gravent une impression juste. Ainsi, il résume quelques pages très pénétrantes sur César Franck en ces quelques mots : « C'est peut-être lui le cinquième évangéliste ». De Wagner, il dit très justement, à propos de *Siegfried*, qu'il est un *statuaire lyrique*. A propos de Guillaume Lekeu, caractérisé très heureusement en quelques pages, il fait cette observation très juste : « Ce que les ouvriers d'art appellent la forme n'en est que l'apparence. De toujours, la forme fut mariée à la substance. La forme est aussi une chose essentielle et, pour chaque poète, une chose innée. L'œuvre se fait en nous, et c'est lorsqu'elle est mûre, à fleur de la pensée, qu'il faut qu'on la cueille intacte avec des mains délicates. »

De Grieg, *Comment nous entendons la musique*, *Préfaces à Siegfried et à Tristan*, *souvenirs de Bayreuth*, tels sont les intitulés des autres chapitres de ce recueil, où de très délicates pensées, des impressions fines, des vues pénétrantes sont présentées avec un charme poétique séduisant. Ces *Préfaces pour musiciens* se liront. Le recueil est dédié à Joseph Dupont, au maître interprète des symphonistes modernes, en signe d'admiration et de reconnaissance amicale. M. K.

— CHOPIN'S GRÖSSERE WERKE, *von J. Kleczynski. Herausgegeben von Natalie Janotha*. Leipzig, 1898. Breitkopf et Hærtel. — Traduction allemande des dernières conférences que Kleczynski publia en 1883 sur les préludes, ballades, nocturnes, polonaises et mazurkas de son illustre compatriote. On sait la valeur critique et esthétique très haute des études de Kleczynski, que la princesse Czartoryska caractérisait comme « un complément très utile à l'étude d'un maître admirable ». L'édition allemande est accompagnée de deux portraits de Chopin, le premier d'après le portrait à l'huile d'Antoine Kolberg, datant de 1847-48 (Chopin à l'âge de 37-38 ans); le second, un fac-similé d'une esquisse au crayon gras de Winterhalter sans doute; un troisième, le médaillon de la princesse Marie Czartoryska. En appendice, on trouvera le fac-similé d'une page du manuscrit de la *Mazurka* en *ut* majeur. D'un très grand intérêt sont les quelques notes inédites que Chopin rédigea pour servir de préface à sa *Méthode des méthodes*,

Nous y cueillons cette définition de la musique : « L'expression de pensées au moyen de sons, la manifestation des émotions au moyen de ces sons, l'art de se révéler par ces sons, voilà la musique. »

Chopin y recommande aussi de ne pas commencer l'étude du mécanisme par la gamme en *ut*, comme on le fait généralement, mais par la gamme en *sol* dièse majeur, parce que, par l'emploi des touches noires, cette gamme *conduit* régulièrement la main.

On trouvera du reste des indications très précieuses sur la méthode et les particularités du jeu de Chopin dans la série des premières conférences que Kleczynski fit en 1880 sur Chopin et qu'il publia en français chez l'éditeur Mackar. J'ignore si les conférences que publie Mlle Janotha ont été publiées en français. Si elles ne le sont pas, il serait grandement à souhaiter qu'elles parussent bientôt. Elles sont au plus haut point intéressantes et instructives, car de l'avis de Mathias, de la princesse Czartoryska, de Mme Camille Dubois, née O'Meara, disciples directs de Chopin, Kleczynski est un critique et un commentateur absolument sûr, de la plus précieuse fidélité à l'enseignement et à l'esprit du maître. M. K.

NÉCROLOGIE

On annonce la mort, à Francfort, du violoncelliste George-Edouard Goltermann, qui, après s'être fait connaître comme virtuose, acquit une certaine renommée comme compositeur pour son instrument. Ses concertos, ses fantaisies et ses morceaux de salon eurent, il y a une vingtaine d'années, un brillant succès, et ils ont encore conservé une certaine vogue. Né en 1824, à Hanovre, Goltermann fut successivement directeur de musique à Wurzbourg, puis premier chef d'orchestre au théâtre de Francfort. Il occupa ce poste de 1874 à 1893, époque à laquelle il se retira dans la vie privée.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Du 2 au 9 janvier: Princesse d'Auberge; Orphée; l'Or du Rhin; Princesse d'Auberge; l'Etoile du Nord; Princesse d'Auberge. Dimanche : Roméo et Juliette; lundi : Princesse d'Auberge.

Galeries. — Boccace.

Société Symphonique des Concerts Ysaye (salle du théatre de l'Alhambra).—Dimanche 8 janvier 1899, à 2 heures, quatrième concert d'abonnement sous la direction de M. Félix Mottl, avec le concours de M. Edouard Risler. Programme : 1. Bourrée fantasque (Emmanuel Chabrier), instrumentée par M. Félix Mottl; Concerto en *sol* majeur pour piano et orchestre (L. Van Beethoven); 3. Prélude du troisième acte de Tannhæuser (Pélerinage à Rome) (R. Wagner); 4. Pièces pour piano seul. M. Edouard Risler; 5. Symphonie héroïque (nº III) (L. Van Beethoven).

Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles. — Lundi 9 janvier, à 8 ½ h., soirée musicale avec le concours de Mme Mottl, de MM. Eug. Ysaye et Félix Mottl. Programme : 1. a) Gretchen am Spinnrad, b) Litaney, c) Der Lindenbaum, d) Ungeduld (Franz Schubert), Mme Félix Mottl; 2. Sonate pour piano et violon, *si* bémol majeur, nº 14 (Mozart), MM. Félix Mottl et Eug. Ysaye; 3. An die Hoffnung (Beethoven), Mme Félix Mottl; 4. a) Stille Liebe, b) Mit Myrthen und Rosen, c) Auftræge, d) Volksliedchen (R. Schumann), Mme Félix Mottl; 5. Violon solo (***), M. Eug. Ysaye; 6. a) Der blinde Knabe, b) Trockne Blumen, c) Auf dem Wasser zu singen, d) Die Post (Franz Schubert), Mme Félix Mottl.

Salle de la Grande Harmonie (Association artistique). — Jeudi 12 janvier, à 8 ½ h. du soir, troisième concert avec le concours de Mme Ernesta Raick, cantatrice. Œuvres de C. Sinding, E. Schütt, G. Huberti, Dallier. Programme : 1. Suite pour violoncelle et piano, op. 44 (E. Schütt), Mlle Katie Goodson et M. Loevensohn; 2. Allessandro Nelle Indie (Piccini), chanté par Mme Ernesta Raick; 3. Suite pour violon (C. Sinding), M. Jean ten Have; 4. Thème varié pour piano, op. 16 (J. Paderewski), Mlle Katie Goodson; 5. a) Elohenu (Chant Hébraïque) (Gernsheim), b) Menuet pour violoncelle (L. Boëllmann), M. Marix Loevensohn; 6. Au loin. Pendant la nuit. En hiver. Chanson de mai (G. Huberti), mélodies chantées par Mme Ernesta Raick; 7. Premier Trio pour piano et violoncelle (Dallier), M. Jean ten Have, M. Marix Loevensohn et l'auteur.

Salle de la Grande Harmonie (Association artistique). Lundi 16 janvier, à 8 h. du soir, premier concert extraordinaire, Boduognat (première exécution), poème néerlandais de V. Vande Walle (300 exécutants), sous la direction de l'auteur M. Edm. Pallemaerts, directeur du Conservatoire de Buenos-Ayres, avec le concours de Mme M. Levering, MM. Fr. De Busscher, J. Tyssen, K. Wynbergen, Fontaine et de la Royale Réunion lyrique de Malines (choral mixte). Programme. Première partie : 1. Suites flamandes pour orchestre (Ed. Pallemaerts); 2. Concerto pour violoncelle en *la* majeur (Saint-Saëns), M. Marix Loevensohn; 3. Concerto pour piano en *si* bémol (P. Tschaïkowski), Mlle Katie Goodson. — Deuxième partie : Boduognat, poème néerlandais de V. Vande Walle, musique de Ed. Pallemaerts.

Salle de la Grande Harmonie. — Jeudi 19 janvier 1899, à 8 heures du soir. Concert donné par M. Ferrucio Busoni, pianiste. Programme : 1. Prélude et fugue en *mi* bémol pour orgue (J. S. Bach), arrangé par Busoni; 2. Sonate, op. 111, en *ut* mineur (Beethoven); 3. a) Etude, op. 25 (Chopin), b) Romance, op. 28, c) L'oiseau dans la forêt, op. 82 (Schumann); 4. Deux légendes (Liszt).

Bordeaux

Société Sainte-Cécile. — Concert du dimanche 8 janvier. Programme : 1. Ouverture du Vaisseau-Fantôme (Wagner); 2. Symphonie écossaise (Mendelssohn); 3. Thamar, poème symphonique (Balakirew); 4. Sur la mer lointaine, poème symphonique (Léon Moreau); 5. Scènes pittoresques (Massenet).

Liége

Salle des fêtes du Conservatoire. — Samedi 14 janvier, à 8 heures. Troisième concert Dumont-Lamarche, avec le concours du Cercle « Piano et Archets », MM. Jaspar, Maris, Bauwens, Foidart et Peclers. Programme : 1. Quatuor à cordes en *ré* majeur (Mendelssohn); 2. Sonate en *ré* majeur pour piano et violon (Haydn), MM. Jaspar et Maris; 3. Quintette en *fa* mineur pour piano et cordes (Brahms).

Paris

Opéra. — Du 2 au 7 janvier : La Burgonde; Samson et Dalila, l'Etoile.

Opéra-Comique. — Du 2 au 7 janvier : La Fille du régiment et le Caïd; Carmen; Mignon; Manon; Fidelio; Manon; Mignon; Mignon.

Concerts-Colonne. — Dimanche 8 janvier, à 2 h. 1/4, dixième concert, avec le concours de MM. Eugène Ysaye et Raoul Pugno. Programme : 1. Symphonie en *ut* majeur, Jupiter (Mozart); 2. Concerto en *mi* bémol, nº 6, M. Eug. Ysaye (Mozart); 3. Concerto en *mi* bémol, nº 9, M. Raoul Pugno (Mozart); 4. La Procession nocturne (Henri Rabaud); 5. Suite, orchestrée par Gevaert (J. S. Bach); 6. Concerto en *mi* majeur, nº 2, M. Eug. Ysaye (J. S. Bach); 7. Concerto en *ré* mineur, nº 1, M. Raoul Pugno (J. S. Bach); 8. Badinerie (J. S. Bach)

Concerts-Lamoureux. — Dimanche 8 janvier, à 2 h. ½, douzième concert. Programme : 1. Ouverture de Geneviève (Schumann); 2. Symphonie héroïque (Beethoven); 3. La Chaîne d'Amour, poème de M. G. Montoya (Jules Bouval), chanté par M. Cossira; 4. Concerto pour violoncelle (Saint-Saëns), exécuté par M. Brandoukoff; 5. Introduction du troisième acte de Tannhæuser (Wagner); 6. Cortège de Bacchus, de Sylvia (L. Delibes).

Conservatoire. — Cinquième concert de la Société, le dimanche 8 janvier, à 2 h. Programme : 1. Symphonie en *la* (Beethoven); 2. Cantate nº 21 (J. S. Bach), paroles françaises de M. Bouchor; soli : Mme Lovano, Mlle M. Dupuy, MM. Cazeneuve et Auguez; 3. Ouverture du Roi Lear (Berlioz).

Salle des Quatuors Pleyel, Wolff & Cie (22, rue Rochechouart). — Lundi 30 janvier, troisième séance de Récital de violon donné par Joseph Debroux. Programme : 1. Concerto, op. 68 (Aug. Klughardt); 2. Sonate, nº 5, Hændel (F. A. Gevaert-Colyns); 3. Romance en *si* bémol, op. 28 (G. Fauré); 4. Elégie (Emile Roux); 5. Allégresse (Gabriel Marie); 6. Nocturne, op. 12 (Joseph Joachim); 7. Danses Suédoises (Max Bruch).

Tournai

Concerts de l'Académie de musique. — Dimanche 15 janvier, à 4 ½ heures précises, à la Halle aux Draps, audition de musique belge, avec le concours de MM. L. Delune, pianiste, A. Martin, clarinettiste, premiers prix du Conservatoire royal de Bruxelles. Programme : 1. Marche funèbre de l'oratorio Franciscus (E. Tinel); 2. a) La vierge à la Crèche (C. Franck), b) Les danses de Lormont (chœurs pour voix de femmes et orchestre) (C. Franck); 3. Première sonate pour piano (L. Delune); 4. Concerto pour clarinette et orchestre (***); 5. Rapsodie sur des thèmes dahoméens (A. De Boeck); 6. Prélude (Liefdebloem) (P. Gilson); 7. Venise (suite I et II des impressions d'Italie) chœur pour voix de femmes et orchestre (P. Lebrun); 8. Fantaisie sur des chansons flamandes pour piano et orchestre (A. De Greef); 9. Kermesse flamande du ballet de Milenka (J. Blockx); 10. Cortège-Marche (N. Daneau).

NUMÉRO 3

VOLUME XLV

15 JANVIER 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central,** rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon ; M[me] Lelong, kiosque N° 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 3. 15 janvier 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — EMILE WAMBACH — A. WILFORD—WILLIAM CART—MARCEL DE GROO—CH. CASTERMANS — L. LESCRAUWAET—J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

ÉTUDE
SUR LA
DAMNATION DE FAUST

(Suite). — Voir le dernier numéro

IV

A peine Berlioz eut-il fait connaître au public cette œuvre de début qu'il en aperçut les imperfections. Il se rendit compte que la simple « illustration » musicale des parties lyriques de *Faust* était loin de constituer l'œuvre intégrale qu'il rêvait déjà. Avant même que la partition fût entièrement gravée, il écrivait à son confident habituel :

« Ecoutez-moi bien, Ferrand : si jamais je réussis, je sens, à n'en pouvoir douter, que je deviendrai un colosse en musique. J'ai dans la tête depuis longtemps une *symphonie descriptive de Faust* qui fermente ; quand je lui donnerai la liberté, JE VEUX QU'ELLE ÉPOUVANTE LE MONDE MUSICAL. »

Cela le 2 février 1829.

Il était si plein de son sujet, qu'il n'est point de formes, si extraordinaires fussent-elles, dans lesquelles il ne songeât à le traiter. Plus tard, il écrivit ces lignes dans un article : « A propos d'un ballet de *Faust* », inséré dans son volume *A travers chants :*

« L'idée de faire danser Faust est bien la plus prodigieuse qui soit jamais entrée dans la tête sans cervelle d'un de ces hommes qui touchent à tout, profanent tout sans méchante intention, comme font les merles et les moineaux des grands jardins publics, prenant pour perchoir les chefs-d'œuvre de la statuaire. L'auteur du ballet de *Faust* me paraît cent fois plus étonnant que le marquis de Molière occupé à *mettre en madrigaux toute l'histoire romaine.* Quant aux musiciens qui ont voulu faire chanter les personnages du célèbre poème, il faut leur pardonner beaucoup, parce qu'ils ont beaucoup aimé, et aussi parce que ces personnages appartiennent de droit à l'art de la rêverie, de la passion, à l'art du vague, de l'infini, à l'art immense des sons. »

Cette mansuétude à l'égard des musiciens auxquels « il faut beaucoup pardonner » n'est, de la part de Berlioz, que le calcul d'une élémentaire prudence, car, s'il est vrai qu'un faiseur de ballets avait eu l'idée, ci-dessus qualifiée comme il convient, de faire danser Faust sur la scène de l'Opéra, sait-on bien quel était le musicien qui avait demandé à composer la partition? Berlioz lui-même! Cela se passait dans le même temps. Voici en effet, un fragment d'une lettre écrite par lui au surintendant des beaux-arts, le vicomte Sosthène de la Rochefoucault, auquel le jeune

musicien, en reconnaissance de la bienveillance témoignée en mainte occasion, venait de dédier les *Huit scènes de Faust :*

« Le jury de l'Académie de musique a reçu, il y a deux mois, un ballet de *Faust*. M. Bohain, qui en est l'auteur, désirant me fournir l'occasion de me produire sur la scène de l'Opéra, m'a confié la composition de la musique de son ouvrage, à condition que M. le surintendant voudrait bien m'agréer. Si M. le surintendant veut connaître mes titres, les voici : J'ai mis en musique la plus grande partie des poésies de Gœthe ; j'ai la tête pleine de *Faust*, et si la nature m'a doué de quelque imagination, il m'est impossible de rencontrer un sujet sur lequel cette imagination puisse s'exercer avec plus d'avantages (1). »

Il fit bien de ne pas s'attarder trop longtemps à ces tentatives, qui ne pouvaient aboutir à rien de sérieux. Il poursuivit donc le cours de sa carrière, obtint le prix de Rome, écrivit la *Symphonie fantastique*, *Harold en Italie*, *Roméo et Juliette*, fit retentir la terrifiante fanfare du *Requiem*, donna à l'Opéra son *Benvenuto* si plein de verve, de couleur et de vie, escorta les victimes de Juillet vers la colonne érigée à leur mémoire, cadençant la marche du cortège funèbre et triomphal aux sons d'une symphonie dont Wagner a dit qu'elle « durera et exaltera les courages tant que durera une nation portant le nom de France ». Puis il se mit en route pour propager son œuvre à travers l'Europe. Il semblait avoir perdu de vue ce poème de *Faust* qui lui avait dicté ses premières inspirations. Pas complètement, cependant ; et voici un détail qui le prouve : Dans un concert qu'il donna à Paris, à la salle Herz, le 3 février 1844, et où fut exécutée pour la première fois l'ouverture du *Carnaval romain*, il inscrivit au programme le morceau suivant, dont je transcris le titre d'après l'original que j'ai sous les yeux :

(1) Fragment reproduit dans la préface de la *Correspondance inédite de Hector Berlioz*, par Daniel Bernard, p. 19.

SCENE DE FAUST

chantée par Mme NATHAN-TREILLET et le chœur

(*Marguerite seule, soldats passant sous ses fenêtres, tambours et trompettes sonnant la retraite.*)

Musique de M. BERLIOZ

(Paroles de M. GÉRARD DE NERVAL)

Exécutée pour la première fois.

Est-ce la version même des *Huit scènes de Faust* que Berlioz voulut ainsi faire entendre isolément, ou bien avait-il déjà fait subir au morceau les quelques retouches qui lui donnèrent sa forme définitive ? Nous l'ignorons : au reste, la chose est de peu d'importance, la scène de Marguerite abandonnée étant restée, dans la *Damnation de Faust*, presque identique à ce qu'elle était dans la première partition.

En tout cas, Berlioz était prêt à revenir à son ancien projet, mûr désormais, sinon d'écrire une symphonie descriptive de *Faust*, du moins de perfectionner sa première ébauche et de la compléter en en faisant un vaste poème musical, son œuvre définitive. Il y travailla pendant toute la durée du voyage qu'il fit en Autriche dans l'hiver de 1845-46. La première trace que l'on en trouve dans sa correspondance est cette phrase écrite dans une lettre à Joseph d'Ortigue, de Breslau, le 13 mars 1846 :

« Remercie Dietsch de l'intérêt qu'il prend à ce qui me regarde, et dis-lui que je lui prépare de la besogne avec mon grand opéra de *Faust*, auquel je travaille avec fureur et qui sera bientôt achevé. Il y a là des chœurs qu'il faudra étudier et limer avec soin. J'espère beaucoup de cette composition, qui me préoccupe au point d'oublier presque le concert que je prépare ici. »

La *Damnation de Faust* devait-elle donc être alors un opéra ? Il le semble, si l'on s'en fie aux termes de cette lettre, et surtout à la recommandation relative à Dietsch, alors chef d'orchestre de l'Opéra. Il est vrai qu'en mars 1846, Berlioz, quoi qu'il en dît, était loin d'avoir terminé son œuvre ; la composition n'en était guère avancée au delà de la deuxième partie. Tout porte à croire qu'il ne tarda pas à s'apercevoir que

le manque de mouvement dramatique et l'ampleur du développement lyrique rendaient impossible la représentation et qu'il prit décidément le parti de donner à son œuvre le caractère d'une œuvre de concert lorsqu'il aborda la composition de la dernière partie, dont la *Course à l'abîme* — cela n'est pas douteux pour quiconque a le moindre sentiment de la dignité de l'art — est scéniquement irréalisable.

En tout cas, un mois plus tard, il parle de la *Damnation de Faust* (pour la première fois désignée par son titre définitif) comme d'une œuvre destinée à l'exécution purement musicale. Il écrit de Prague, au même d'Ortigue, le 16 avril, au lendemain d'une audition de *Roméo et Juliette* dont les chœurs avaient été chantés par une société d'amateurs de la ville :

« Ils m'ont fait hier promettre de revenir monter ici la *Damnation de Faust*, dès que cette partition aura été donnée à Paris ; j'ai encore quatre grands morceaux à faire pour la terminer. »

Les *Mémoires* donnent quelques détails plus circonstanciés sur l'élaboration de l'œuvre : « Je composai ma partition avec une facilité que j'ai bien rarement éprouvée pour mes autres ouvrages... Je ne cherchais pas les idées, je les laissais venir, et elles se présentaient dans l'ordre le plus imprévu. » Au reste, la page a été trop souvent citée pour qu'il soit utile de la rééditer ici : il dit en quels lieux, dans quelles villes, à Passau, à Vienne, à Pesth, à Prague, à Breslau, à Paris même, tantôt en bateau, ou en chemin de fer (moyen de locomotion alors tout nouveau), ou dans quelqu'une de ces grosses voitures de poste allemandes, conduites par des postillons qui, dans la traversée des villages, régalent les passants de quelque *lied* sur leur cornet, il a, dans les rues, au café, à l'auberge, dans les jardins publics, en faisant ses courses, en flânant, même en dormant, trouvé les plus belles inspirations musicales dont sa partition déborde. Bornons-nous à constater qu'en effet Berlioz dût se sentir à ce moment singulièrement entraîné, puisqu'au milieu des tracas sans nombre de ses voyages et des concerts à organiser dans les villes étrangères où il venait pour la première fois, il eut terminé son œuvre en quelques mois. Il rapporta de ses pérégrinations à travers l'Allemagne l'ébauche à peu près complète ; revenu à Paris au commencement de l'été, il se mit à écrire la partition d'orchestre, et cet immense travail fût si activement poussé, qu'il put inscrire, à la fin de la dernière barre de mesure, ce mot et ces chiffres : FIN. 19. 10. 46 (19 octobre 1846). La première audition eut lieu moins de sept semaines plus tard, le 6 décembre, après avoir été annoncée d'abord pour le dimanche précédent, 29 novembre.

La partition autographe, léguée par l'auteur à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, dont elle n'est pas le moindre trésor, porte des traces de cette ardeur fiévreuse. Elle est cependant écrite avec le plus grand soin, car Berlioz, si plein de fougue pendant l'inspiration, redevenait l'homme raisonnable et pratique qu'il faut être quand le moment est venu de se mettre à la besogne et d'assurer la forme définitive de l'œuvre d'art. A cet égard, l'autographe des *Troyens*, appartenant à la même Bibliothèque, peut être cité comme un chef-d'œuvre d'exécution matérielle : l'espèce de coquetterie que l'auteur y a mise nous dit assez avec quel amour il a poli, limé, ciselé cette œuvre, écrite sans espoir de réalisation immédiate, avec patience, comme pour lui seul. La *Damnation de Faust*, quoique d'une écriture très nette et très claire, témoigne d'une plus grande hâte. Les barres de mesure, au lieu d'avoir été dirigées par la règle, sont tracées en longs traits irréguliers traversant la page du haut en bas, d'une main volontaire. Les ratures ne sont pas rares. Les abréviations conventionnelles, la suppression des figures de silences dans les parties qui se taisent, sont généralement pratiquées. Même le papier n'est pas toujours semblable, mais certains morceaux sont écrits sur des cahiers à part, de couleur ou de format différent, retrouvant d'ailleurs leur place dans l'ensemble de la partition, laquelle est reliée

en quatre volumes, un pour chaque partie.

Sans nous appesantir trop longuement sur l'étude de ce précieux document, mentionnons au moins les observations principales qu'il nous fournit.

Le titre d'abord. Sous les mots : *La Damnation de Faust*, moulés en une écriture large et ferme, nous lisons le sous-titre : *Opéra de concert en quatre parties*. Les premiers mots ont été biffés au crayon, et remplacés par cet autre, également crayonné de la main de l'auteur : *Légende*. Ces détails nous font assister aux hésitations de Berlioz à l'égard du vocable par lequel il convenait de caractériser l'œuvre. N'avons-nous pas vu qu'il fut quelque temps incertain sur sa nature même, et qu'au début de son travail, il parlait d'un « grand opéra de *Faust* »? Dans un feuilleton écrit pendant qu'il était dans le feu de la composition (signalé par M. Adolphe Jullien), il parle encore de son ouvrage en l'appelant « une espèce d'opéra ». Son embarras dut être assez grand, car, en vérité, il créait un genre. Auparavant, on ne connaissait que l'opéra, l'oratorio, la symphonie, chacun ayant son domaine nettement défini. Or, la *Damnation de Faust* ne rentrait dans aucune de ces catégories. Le titre « Opéra de concert », qui vint d'abord à l'esprit de l'auteur, n'était point impropre et disait clairement ce qu'il voulait; bientôt, cependant, Berlioz y substitua cet autre, plus vague, mais peut-être d'aspect plus artistique : « Légende »; c'est le mot qui figure sur le programme de la première audition. Enfin, la partition gravée nous donne la désignation définitive : « Légende dramatique ».

A la suite des noms des auteurs du poème, « MM. Al. Gandonnière et Gérard » (pourquoi ce dernier tout court, et non le nom entier : Gérard de Nerval?) un chiffre renvoie à une note inscrite au bas de la page, revendiquant pour lui-même sa part exacte de collaboration :

« Les paroles du *récitatif* de Méphistophélès dans la cave de Leipzig, de la *Chanson latine des Etudiants*, du *récitatif* qui précède la danse des Follets, du *Final* de la troisième partie, de *toute la quatrième* (à l'exception de la romance de Marguerite) et de l'épilogue sont de M. H. Berlioz. »

L'on trouve quelques autres notes intéressantes, disséminées dans l'autographe et non reproduites dans la partition gravée. En voici une écrite au bas de la première page de la *Marche hongroise :*

« Le thème de cette marche, que j'ai instrumenté et développé, est célèbre en Hongrie sous le nom de Ràkoczy; il est très ancien, d'un auteur inconnu, et servait autrefois de chant de guerre aux Hongrois, qui l'exécutaient en tête des régiments, sur une sorte de grands hautbois semblables aux pifferi dont se servent encore aujourd'hui les montagnards des Abruzzes. »

Cette autre, faisant suite à la chanson de Brander et précédant l'épisode burlesque du *Requiescat in pace* et de la fugue sur *Amen*, nous peint tout Berlioz :

« Dans le cas où l'on craindrait de blesser les susceptibilités d'un auditoire pieux ou admirateur des fugues scolastiques sur le mot *Amen*, on supprimerait les dix pages qui suivent. »

(*A suivre.*) JULIEN TIERSOT.

LOUIS II ET R. WAGNER

La revue *Die Wage* continue la publication des lettres inédites du roi Louis II à Richard Wagner. Voici une lettre curieuse du commencement de 1865, alors que la cabale des courtisans s'était déjà efforcée d'éloigner de Munich le compositeur qui portait ombrage aux conseillers du Roi :

Oh! Tristan—Oh! Siegfried! Misérables et aveugles gens qui osent parler de *disgrâce*, qui n'ont pas d'idée de notre amour et ne peuvent en avoir! — Pardonne-leur, ils ne savent pas ce qu'ils font! — Ils ne savent pas que vous êtes tout pour moi, que vous l'avez toujours été et que vous le serez jusqu'à la mort, que je vous ai aimé avant de vous voir; mais je sais que mon ami me connaît et que Sa Foi en moi ne se laissera jamais ébranler! Oh! répondez-moi!

J'espère vous voir bientôt. En affection sincère, ardente et éternelle.

L. v. B.

14 février 1865.

Quelques temps après, *Tristan* entra en répétition. Le roi écrit à ce propos à Wagner :

Ami aimé,

J'éprouve le besoin impérieux de vous écrire et de vous dire combien j'ai été heureux en apprenant que vous êtes gai et content et que les répétitions de *Tristan* marchent selon vos souhaits.

Qui aurait pu rêver une réussite aussi grandiose, il y a un an? — A cette époque, j'envoyais Pfistermeister à la recherche du soleil de ma vie, de la source de mon salut! —En vain vous cherchai-je à Vienne et à Zurich; j'ai été secoué par les frissons des plus grandes délices quand Pfistermeister me dit : « Le tant désiré est ici, et veut rester ici. »

Heureux soir quand j'appris cette nouvelle!

. . . .

Je vous prie, cher ami, de désigner l'emplacement où doit s'ériger le théâtre monumental de l'avenir. J'entends déjà y résonner les sons de l'*Or du Rhin*. — Je suis forcé de terminer. — Portez-vous bien, cher ami, étoile de mon existence.

Comme toujours, votre fidèle.

L.

20 avril 1865.

Voici une lettre datée du jour de la première de *Tristan* à Munich :

Journée pleine de délices! — *Tristan.* — Comme je me réjouis en attendant ce soir! — Qu'il arrive le plus tôt possible. — Quand le jour cédera-il à la nuit? Quand la torche s'éteindra-t-elle? quand fera-t-il nuit? — Aujourd'hui! aujourd'hui! est-ce possible! — Pourquoi me louer, pourquoi me célébrer? C'est *lui* qui a accompli l'acte! C'est *lui*, le miracle du monde! Que suis-je sans *lui?*

Pourquoi, je vous conjure, êtes-vous sans repos? pourquoi vous sentez-vous torturé? Nulles délices sans douleur. Oh! par quoi peut enfin fleurir pour *Lui* la tranquillité, la paix sur terre, la joie éternelle? — Pourquoi toujours être triste à côté de tant de joie? Qui révèlera au monde ces raisons mystérieuses? Mon amour pour vous, ai-je besoin de vous le répéter? existera toujours. — *Fidèle jusqu'à la mort*! — Je vais mieux. *Tristan*, malgré mes fatigues, me rétablira complètement. Le bon air de Berg fera le reste. J'espère bientôt revoir mon unique. Combien me réjouissent les plans de Semper! Il est à espérer que les plans de la construction monumentale ne se feront pas trop attendre. Il faut que tout s'accomplisse! Je ne céderai pas! Il faut que le rêve le plus audacieux se réalise.

Né pour toi, élu pour toi! voilà ma mission! Je salue vos amis qui sont les miens.

Pourquoi êtes-vous triste? Ecrivez-moi, je vous prie.

Journée de *Tristan.*

Votre fidèle
L.

Mais *Tristan* dut être ajourné au mois de juin, quelques jours après, le roi envoyait au maître cette belle lettre :

Ami cher!

Je sens bien que vos souffrances sont profondes. Vous me dites, cher ami, que vous avez regardé au fond de l'âme humaine, que vous y avez vu la méchanceté et la corruption : je vous crois et comprends bien que, par moments, vous vous irritiez contre l'espèce humaine. Mais n'oublions pas qu'il y a encore beaucoup de nobles et bonnes gens pour lesquels on éprouve du plaisir à travailler. Et pourtant, vous dites que vous n'êtes pas fait pour ce monde-ci!

Ne désespérez pas, votre fidèle ami vous en conjure, reprenez courage : « L'amour fait tout supporter et mène finalement à la victoire! » — L'amour sait retrouver dans l'âme la plus corrompue le germe du bien; lui seul sait vaincre!

Vivez, ami, cher à mon âme! — Savoir oublier est une œuvre charitable, je vous crie vos propres paroles. — Recouvrons avec indulgence les fautes des autres; c'est pour tous qu'est mort le Sauveur!

Jusqu'à la mort votre fidèle ami,
Ludwig.

15 mai 1865.

DE L'INTERPRÉTATION
DE LA
MUSIQUE DE CHAMBRE (1)

Il est intéressant d'examiner quelle conception de la musique de chambre se font les artistes belges. Les auditions, actuellement nombreuses, de ce genre de musique en notre pays ont suggéré à quelques-uns des réflexions que je voudrais soumettre aux lecteurs du *Guide Musical.*

Si l'on compare l'impression générale qu'elles laissent à celle des *Kammermusik-Abende* d'outre-Rhin, il faut reconnaître qu'elle est notablement différente. Sans doute, il y a plusieurs manières de comprendre les grands maîtres; il n'y a pas d'interprétation absolue de Beethoven : Liszt, Rubinstein, Bülow, Joachim, Ysaye en ont fourni d'assez dissemblables, et il est inutile, à mon sens, de vouloir en ces matières donner des rangs. Aussi n'est ce pas de cela qu'il s'agit ici. Je veux noter seulement que la conception des exécutants belges

(1) Bien que nous n'adoptions pas toutes les impressions de l'auteur de ces lignes, nous croyons utile de les reproduire comme expression d'un sentiment personnel intéressant.

diffère surtout de celle des quartettistes allemands en ce qu'ils laissent une part considérable à la virtuosité. Dans cette conception, l'idée maîtresse n'est plus de traduire fidèlement la pensée de l'auteur; au lieu de se consacrer entièrement à exprimer la beauté de l'œuvre, l'interprète se fait de celle-ci une parure. Si je ne savais tout le péril des métaphores, je dirais que l'interprète voit moins dans l'œuvre l'édifice de beauté qu'il doit créer à nouveau qu'un tremplin qui l'aide à s'élever soi-même. En d'autres termes, il a tendance à faire du *but* le *moyen*. En cela, il rappelle un peu ces acteurs de la Comédie-Française qu'on reconnaît tout de suite dans chacun de leurs rôles, et dont la préoccupation première est de se faire valoir eux-mêmes, et non la pièce jouée.

Un quatuor, par exemple, exécuté dans cet esprit laissera à l'auditeur le sentiment que quatre individualités plus ou moins impérieuses, plus ou moins affirmatives, y rivalisent entre elles. La recherche continuelle d'effets est la conséquence immédiate, inévitable, — et d'ailleurs logique, — d'une telle conception; ce sont changements brusques de mouvement, saccades, à-coup, *tempi* exagérés de vitesse où se déforme, où s'abolit toute ligne, où se noie souvent le rythme (1); c'est une expression dramatisée ou pathétisée à l'excès, dont Haydn, Mozart ni Beethoven ne s'accommodent une exagération du *rubato* qui doit les faire bondir dans leurs tombes, eux, les grands-prêtres du Rhythme, les génies aux concepts essentiellement rhythmiques. Le violoniste s'étalera avec complaisance sur les motifs mélodiques, introduira dans son chant d'abusifs retards, tirera à lui la couverture, cherchera à détourner en sa faveur l'attention, même aux endroits où il ne fait qu' « accompagner »; quand il a la parole, il parle plus haut que ses partenaires n'ont parlé avant lui et conclut son discours d'une façon péremptoire, définitive, qui fait paraître désormais vaine, superflue toute réplique à son superbe langage. Imaginez ce que deviendrait l'exécution d'une œuvre classique, si chacun des exécutants en faisait autant! Chacun se mettant à surenchérir sur son voisin, que resterait-il du dialogue si naïvement charmant de la musique de chambre? En Allemagne, du moins dans l'Allemagne restée la vraie et la bonne une telle interprétation serait qualifiée « nouveau cours » ou peut-être « américaine », ce qui est à peu près la même chose. Elle nous porte loin, en effet, du désintéressement des grands interprètes classiques, qui renoncent aux succès personnels pour se consacrer en quelque sorte à un sacerdoce. Et elle nous semble encore une manifestation de cet individualisme outré qui est peut-être le grand mal de notre époque et qui s'accroît aujourd'hui des influences nietzschéennes. En cela, la conception belge de la musique de chambre est bien de son temps; elle porte des signes visibles de modernité, et c'est sans doute ce que, par philonéisme, on loue en elle.

Tels les orateurs éloquents qui, quelle que soit d'ailleurs la valeur de leur thèse, frappent et convainquent leur public par des arguments spécieux défendus avec une conviction communicative, tels les prestigieux virtuoses peuvent, dans la musique de chambre, nous subjuguer et nous séduire par des effets faciles, des effets purement sensuels qui, en somme, sont des effets vulgaires. Nous sommes éblouis, et il faut sans doute qu'un peu de temps écoulé nous ait dessillé les yeux, qu'un « recul » suffisant ait dissipé notre éblouissement pour que nous discernions ce qui est esthétiquement mensonger dans ce que nous avions exalté d'abord. Mais jamais, à aucun moment, quel que soit le prestige des triomphantes virtuosités, nous n'avons pleinement l'impression d'assister à l'accomplissement d'une haute chose d'art. Nos sens sont gagnés, non pas notre âme.

Je n'insiste pas. Ceux-là qui ont pénétré la pure beauté et le charme intime de la musique classique, et en ont éprouvé les joies ineffables, me comprendront. Et s'il est nécessaire de les confirmer et de les unir dans la défense des sains principes d'interprétation musicale, ces lignes y contribueront, je l'espère. J. FRESON.

(1) Ce que la *Kreutzer-sonate* peut y perdre de sa sublime beauté, j'ai eu l'occasion de le constater récemment : première partie rendue d'un style heurté, par moments d'une allure vertigineuse, *andante* pris en *adagio* et variations attaquées, sans souci d'enchainement, d'un mouvement double de celui du thème, à la façon de variations acrobatiques (comme une « première variation » quelconque, servant à l'exercice gymnastique, dit Richard Wagner dans *Ueber das Dirigiren*)... Un autre exemple typique du manque de respect des virtuoses envers les œuvres de maîtres est la transformation d'*allegretto* en *presto* du finale du *Concerto* de violon en *mi* bémol de Mozart; il est vrai que, sans cela, des *staccati* n'y pourraient être introduits!

Chronique de la Semaine

PARIS

Mlle Delna a fait, le 6 janvier, son second début sur la scène de l'Opéra, dans *Samson et Dalila*. Les enthousiastes quand même de cette étonnante artiste, si l'on parvenait à leur faire accepter quelques restrictions au sujet de son interprétation du

Prophète, se promettaient du moins une revanche complète quand elle prendrait possession du rôle de Dalila. Pour moi, j'ai beau faire, je ne puis que l'y trouver inférieure à ce qu'elle était dans Fidès; ou plutôt, je persiste à la trouver hors de sa vraie place à l'Opéra.

On sait la voix merveilleuse, chaude, souple, étendue, sonore, dont elle est douée. Elle n'a pas que cela : elle est douée aussi d'un instinct exceptionnel et d'un tempérament des plus vivaces, *à condition* qu'ils soient mis au service de personnages capables d'être saisis et représentés instinctivement et naturellement par elle. Incomparable, elle le fut, sans restriction, dans des rôles comme la vieille servante de l'*Attaque du Moulin*, ou la *Vivandière*, ou cette amusante Quickly de *Falstaff*, et elle y montra bien la souplesse de sa nature!... N'hésitons pas à dire qu'elle est hors de sa voie dans les grands rôles d'opéra. On sait assez qu'elle ignore absolument le *style* et le *caractère*, et qu'il est impossible de dire, en parlant d'elle :

> Et la grâce, plus belle encore que la beauté.

Il ne lui reste donc que sa voix et son instinct. Or, l'instinct n'est pas l'art, et d'ailleurs il est insuffisant ici. Il l'était dans Fidès, il l'est bien plus encore dans Dalila, où décidément elle ne joue plus du tout.

Pour sa voix, c'est toujours le même métal de cloche, le même velouté délicieux, et il est hors de doute qu'elle fait à merveille ici. Cependant, laissez-moi noter ce phénomène curieux, qui paraît s'accentuer depuis l'entrée de M^lle^ Delna sur cette vaste scène : sa voix monte, elle sera *falcon* sous peu. L'éclat devient surprenant dans le haut; il disparaît dans le bas, où elle est obligée, maintenant, de *sombrer* les notes (ce qui, avec sa prononciation, leur donne un accent faubourien bien vilain). Enfin, le médium n'a plus la vigueur d'autrefois. Attendons le résultat de cette évolution : il ne peut, avec une étoffe aussi riche, aussi magnifique, qu'être fort intéressant.

Du reste, M^lle^ Delna n'a que faire des critiques ou des observations de ce genre : des ovations l'attendent dans tous les cas. Comme me le disait justement quelqu'un de très autorisé, il y a des artistes à qui on passe tout, comme il y en a à qui on ne passe rien. A-t-on, par exemple, jamais rien passé à M^me^ Caron? Il n'y a que l'*art* dont on oublie de faire question, qu'on ne fait même pas entrer en ligne de compte, sous prétexte sans doute que, chez l'une, *il va sans dire* qu'il n'y a pas à en chercher, et que chez l'autre, *il va sans dire* qu'on l'y trouve à un degré éminent.

A ce propos, permettez-moi donc de vous communiquer d'une petite découverte curieuse que j'ai faite dans un livre paru il y a déjà quelques années, « La Physionomie » de M. Julien Leclercq (d'après les principes de l'extraordinaire Ledos). Il s'y trouve un bref portrait prophétique de M^me^ Rose Caron, qui est tout à fait surprenant d'exactitude : on l'y peint comme une « femme qui ne doit rien à la chance, et tout au travail opiniâtre et à la lutte persévérante... Mais heureusement douée d'énergie et de réflexion... Une femme très méritante et pas favorisée, qui, au milieu même du succès, devra lutter toujours pour se maintenir dans la haute situation qu'elle a atteinte, tant l'équilibre en est peu assuré!... » — N'est-ce pas tout à fait cela?

Pour en revenir à *Samson et Dalila* et à l'Opéra, la représentation fut médiocre, au surplus, si l'on excepte le caractère vigoureux et le style que M. Renaud donne au prêtre de Dagon. C'est M. Affre qui joue Samson maintenant. Le rôle étant de médium, et cet artiste n'ayant quelque éclat que dans les notes très hautes, sa spécialité, vous voyez le résultat. On se souvient que ce fut, pour la même raison, un des triomphes de M. Vergnet.

Henri de Curzon.

CONSERVATOIRE

Trois œuvres seulement inscrites au programme de la Société des concerts, du 8 janvier; mais quelles œuvres! La *Symphonie* en *la* de Beethoven, la *Cantate pour tous les temps* de J.-Sébastien Bach, et l'ouverture du *Roi Lear* de Berlioz!

On ne peut qu'encourager M. P. Taffanel à faire revivre si superbement les plus belles pages du vieux *cantor* de la *Thomasschule* de Leipzig. La *Cantate pour tous les temps* fut composée à Weimar par Bach pour le troisième dimanche de la Trinité (17 juin 1714), sur le texte de Salomon Franck, alors qu'il était au service du duc Wilhelm-Ernest de Saxe-Weimar. Elle est à juste titre une des plus réputées parmi les cantates du Père de l'église musicale, et est écrite pour petit orchestre de treize instruments, quatre voix avec basse continue. Des deux parties, la première (la plus belle selon nous), débute par un prélude orchestral d'un sentiment triste, dans lequel le hautbois, instrument préféré de Bach, répond aux violons et est suivi d'un chœur en mineur d'une belle allure : *J'avais de l'ombre plein le cœur*. Sa conclusion est en majeur, suivant le procédé qu'a employé souvent le vieux maître non seulement dans la *Cantate pour tous les temps*, mais encore dans nombre de ses œuvres. Puis se présente l'air confié au soprano « Larmes, plaintes, longs soupirs, peines », qui n'est en effet qu'un long soupir entre la voix et le hautbois. Après un récit d'une magnifique envolée, le ténor entonne l'air : « Loin, bien loin de tout rivage » d'une variété d'expression incroyable, mais fort difficile à chanter, la voix étant traitée comme un instrument. Dans le chœur final se développe une de ces fugues merveilleuses comme seul Bach savait les écrire.

La seconde partie fait contraste avec la première. C'est la joie de l'âme s'épanouissant à la voix de Jésus, entrant dans la lumière, et célé-

brant les louanges du Tout-Puissant. Autant la première est sombre et dramatique, autant la seconde est gaie et vivante. Le duo entre le soprano et le baryton, fort bien dialogué et accompagné par la basse continue, est d'une grâce tout à fait attendrie. L'air du ténor: « Mon cœur, sois en fête » emprunte à l'accompagnement charmant des violoncelles un caractère de joie épanouie ; et le chœur final, dans lequel sonnent superbement les trompettes, est la digne apothéose de cette belle cantate. Les solistes, Mmes Lovano et Dupuy, MM. Auguez et Cazeneuve sont d'autant plus à louer que leurs parties sont hérissées de difficultés que seuls peuvent vaincre des artistes vraiment musiciens. N'oublions pas de rappeler que les paroles françaises sont de M. Maurice Bouchor.

Que dire de la *Symphonie* en *la*, sinon qu'elle fut jouée en perfection, et de l'ouverture du *Roi Lear*, sinon qu'elle prouve une fois de plus combien Shakespeare a bien inspiré le maître de la Côte-Saint-André. Que M. Taffanel nous donne la marche funèbre pour la dernière scène d'*Hamlet!* Il verra quel triomphe elle remportera.

Ne terminons pas ce bref article sans rappeler à l'excellent chef de la Société des concerts que, pour pouvoir lire les intéressants programmes de notre confrère Julien Tiersot, il serait indispensable d'avoir de la lumière. Or, les deux loges de la presse sont plongées dans une obscurité complète. Une petite lampe électrique placée dans chacune d'elles satisferait nos désirs à tous. H. IMBERT.

CONCERTS COLONNE

M. Colonne nous avait conviés dimanche dernier à un régal de gourmets, et s'il y a un reproche à lui faire, c'est de nous avoir trop gâtés en belles choses. Mais souffrez d'abord que je parle avec quelque développement de la *Procession nocturne* de M. Henri Rabaud. Les morts peuvent attendre quand ils s'appellent Mozart et Bach, et les vivants comme M. Eugène Ysaye et M. Raoul Pugno sont assez chargés de renommée pour être patients.

Nous avions jusqu'à ce jour considéré comme incontesté que pour le public français, toute première audition est détestable lorsque l'œuvre qui lui est livrée ne vient pas d'outre-Rhin. Il faut donc que la *Procession nocturne* ait fait un grand effet pour avoir provoqué une continuité d'applaudissements peu dans les habitudes d'un public soucieux de ne prodiguer les encouragements qu'aux gens classés. Aussi bien, est-il vraiment extraordinaire de voir un *jeune* composer un poème symphonique sans nous donner des raclures de Wagner. C'est là un fait incroyable, qui est cependant et que nous enregistrons avec joie.

Au début, une phrase monotone caractérise bien la morne mélancolie de Faust, que le spectacle de la printanière nature ne peut tirer de sa tristesse. Toute cette partie est justement traitée, sans tonalités heurtées et sans parti-pris de bizarrerie. Soudain, au loin, des chants religieux; ils se rapprochent, passent, puis s'éteignent graduellement. C'est là un effet connu, et si nous le signalons c'est moins parce qu'il est original que parce que le thème des cuivres, accompagné et scandé simplement de pizzicati des cordes, est conçu dans un caractère très distingué de religiosité. Alors, dans un *crescendo* formidable de tout l'orchestre, éclate la douleur de Faust, brusque et âpre, déchirante, effroyable. C'est superbe, l'impression est énorme, et c'est avec reconnaissance que nous remercions M. Rabaud de nous avoir procuré l'une de nos meilleures émotions musicales. Nous permettra-t-il de lui adresser une prière ? Qu'il reste *lui*, sans prétendre viser, comme tant d'autres, à l'originalité par l'excès de l'imitation, et peut-être aurons-nous enfin un jour le compositeur attendu.

Les concertants font tort aux concertos. M. Eugène Ysaye est prestigieux. Qui ne le connaît ou n'en a entendu parler? Et cependant, si grande que soit sa réputation, il la vaut. Bon goût, virtuosité... c'est rabâcher que de dire qu'il a tout et à un degré qui paraît impossible à dépasser. Aussi n'écoute-t-on que lui et oublie-t on un peu l'auteur, fût-il Mozart (*Concerto* en *mi* bémol nº 6) ou Bach (*Concerto* en *mi* majeur nº2). Dans ce dernier concerto surtout, beaucoup plus intéressant que le premier, M. Ysaye a été merveilleux. Après les deux, la salle entière l'a acclamé. C'était justice.

M. Raoul Pugno a obtenu un succès égal dans le *Concerto* en *mi* bémol de Mozart nº 3 et dans le *Concerto* en *ré* mineur nº 1 de Bach. Son jeu plein de brio, de force et de fougue a littéralement emballé des spectateurs qui l'applaudissaient déjà avant de l'entendre. Est-il besoin d'ajouter qu'il a pleinement justifié les applaudissements d'avant et pleinement mérité ceux d'après?

Le concert, commencé par la belle *Symphonie* en *ut* majeur de Mozart, a pris fin avec la charmante *Badinerie* de Bach. Impossible de rêver chose plus délicieuse et mieux jouée. ANTOINE MARC.

CONCERTS LAMOUREUX

On n'abuse pas des nouveautés aux concerts du cirque des Champs-Elysées; et dans ce temple consacré presque exclusivement au culte de Wagner, on semble ignorer qu'il existe quelque part de jeunes compositeurs qui n'attendent pour se produire que la bonne volonté des chefs d'orchestre. Félicitons donc grandement M. Chevillard d'avoir bien voulu pour un instant quitter sa chère idole, et jeter un regard bienveillant sur un modeste musicien français qui a le grand désir d'être connu et qui, chose plus rare, en est parfaitement digne.

M. Jules Bonval est né à Toulouse, en 1870. Après avoir commencé l'étude de la musique dans sa ville natale, il entra au Conservatoire de Paris,

où il fut successivement l'élève de MM. Théodore Dubois et Jules Massenet. En 1893, il obtint une mention au concours du prix de Rome. A la Bodinière, à l'Olympia on exécuta quelques-unes de ses œuvres; enfin, M. Albert Carré a reçu de ce jeune compositeur un petit opéra comique en un acte, intitulé la *Chambre bleue*.

Chaîne d'amour (1), que nous a fait entendre M. Chevillard à la séance de dimanche dernier, est une suite de poésies dues à la plume de M. Montoya et mises en musique par M. Bonval. Dans cette œuvre les auteurs ont voulu faire défiler devant nous le cortège des grandes amoureuses de toutes les époques, depuis les divinités de l'Olympe jusqu'à Mimi Pinson. Chaque personnage est accompagné d'une mélodie qui le caractérise, et toutes ces mélodies sont intéressantes; quelques-unes sont charmantes et très expressives. Je citerai particulièrement celles qui personnifient Cléopâtre, la Sulamite, Marie-Madeleine. Sans être de grande envergure, la musique de M. Bouval a deux grandes qualités : elle n'est ni banale ni obscure. La partie orchestrale, quoique traitée avec habileté, manque peut-être de développements. M. Cossira, qui était chargé d'interpréter cette petite partition, s'est montré absolument insuffisant, tant au point de vue du style qu'au point de vue de la voix.

Le *Concerto* pour violoncelle de M. Saint-Saëns a été brillamment exécuté par M. Brandoukoff, qui se distingue surtout par la puissance et la justesse du son.

Le concert qui débutait par l'ouverture de *Geneviève* de Schumann, suivie de la *Symphonie héroïque*, se terminait avec l'introduction du troisième acte de *Tannhæuser* et le cortège de Bacchus de *Sylvia*. Toutes ces œuvres ont été admirablement rendues par l'orchestre de M. Chevillard.

Malgré l'attrait de ce programme, un grand nombre de places sont restées vides. Il est vrai que le temps était magnifique; et puis, il faut bien le dire, le principal élément de succès faisait à peu près défaut, Wagner n'étant représenté que par un tout petit fragment de *Tannhæuser*. Et, pour une partie des habitués du cirque d'Eté, qu'est-ce qu'un concert dans lequel il n'y a pas de Wagner, beaucoup de Wagner? Rien qui vaille, ou tout au moins rien qui vaille la peine qu'on se dérange.

Ernest Thomas.

⚜

M. Francis Thomé a beaucoup de talent, et j'en ai été convaincu une fois de plus en assistant mardi dernier, aux Mathurins, à une matinée consacrée tout entière à ses œuvres. Mais c'est sans doute le genre de son talent qui ne m'est pas absolument sympathique, car je n'ai pu, pour ma part, éprouver à cette audition tout le plaisir dont témoignaient les applaudissements d'un très nombreux public. J'avouerai, par exemple, que ma satisfaction est des plus minimes à entendre chanter les *Deux Mulets* de La Fontaine, même quand c'est Mlle Lina Pacary qui les chante. Cette poésie sobre, forte, dont chaque mot porte, me paraît par essence anti-musicale. De même, quand j'écoute des adaptations musicales sur *Mignonne* de Ronsard, sur le *Chevalier Printemps* de Plouvier, sur deux poèmes de Rostand, adaptations fort bien dites d'ailleurs par Mlles Arbel et Lara, je me demande toujours si c'est la musique qui m'empêche d'entendre les paroles, ou les paroles d'entendre la musique, et je ne puis m'empêcher de penser que l'une des deux parties fait tort à l'autre. Erreur évidente, puisque le public est absolument conquis. De même encore, l'élégance indiscutable, mais peut-être un peu mièvre de M. Thomé, me paraît quelque peu inférieure aux paroles du *Notre Père* ou de la *Prière à la Vierge* de l'abbé Perreyve. Cela n'est que joli, quand ce devrait être beau. Signalons cependant, pour deux pianos, le *Menuet La Vallière*, dans le style de Hændel, et une *Tarentelle* qui a été bissée d'enthousiasme.

J'ajouterai qu'à mon grand regret, la longueur du programme m'a interdit de l'entendre en entier. Il ne comprenait pas moins de vingt et un morceaux. J. d'Offoël.

⚜

Soirée des plus charmantes, mardi dernier, chez Mlle Clotilde Kleeberg qui, après de nouveaux triomphes à Berlin et à Angers, a réuni autou d'elle des artistes d'élite et nombre de ses admir teurs, avant de repartir pour des contrées lointaines. Quel programme de choix! Une des superbes sonates de Beethoven pour violoncelle et piano, jouée divinement par Mlle Kleeberg et M. Loeb; l'*andante* du beau *Concerto* de Schumann, par l'excellent violoncelliste de l'Opéra; des *Lieder* de Brahms, de Schumann, de Théodore Dubois, merveilleusement interprétés par Mme Letocart et Mlle Ina Christon; des pièces pour violon fort intéressantes de M. Chapuis, par le violoniste M. Lefort; et enfin, des pièces de clavier, dont *Galatea* par Diémer et les *Variations sur un thème de Beethoven* de Saint-Saëns, une des plus belles œuvres pianistiques du maître, par Diémer et Mlle Clotilde Kleeberg. Vous pensez si le succès fut grand!

La Société des Compositeurs de musique a donné le mercredi 11 janvier, dans la salle des quatuors Pleyel, une matinée où ont été entendues des œuvres de C. de Grandval, H. Kryzanowska, G. Pfeiffer et Léon Schlesinger, interprétées par Mmes Auguez de Montalant, Denyse Taine, Savine Lherbaye de l'Odéon et MM. P. Daraux des Concerts Colonne, Forest, P. Kéfer, Monteaux et les auteurs.

⚜

L'audition des élèves de Mme Henry Jossic, professeur au Conservatoire, a eu lieu le 13 jan-

(1) Partition éditée par Alphonse Leduc.

vier à la nouvelle salle Pleyel. M. Jacques Thibaud, le très merveilleux violon-solo des Concerts Colonne, prêtait son concours à cette matinée musicale, qui fut aussi intéressante que les précédentes.

L'éminent violoncelliste L. Abbiate, avant son départ pour la Russie, où il est engagé aux Concerts symphoniques de Saint-Pétersbourg et Moscou, a donné le 14 janvier, avec le concours de MM. Mauguière et Daraud, un concert à la salle Erard.

Bien que le petit acte *Le Printemps* de M. Alexandre Georges, représenté le 11 janvier au Théâtre d'Application, ait été composé à peu près à la même époque que la *Chanson de Miarka*, il accuse moins de modernité. La scène, qui se passe en Chine au premier mois du printemps, pourrait être placée aussi bien en tout autre lieu, tant l'auteur s'est défendu de faire de la musique orientale. Elle n'en contient pas moins des parties charmantes, dans lesquelles la mélodie est toujours distinguée et relevée par une orchestration qu'il a été impossible de bien juger, puisque l'auteur accompagnait son œuvre au piano.

Ce petit opéra-comique a été interprété par M[lles] Jane Bathori, Andréa Vergonnet, MM. Paz, Challet et Morlet.

La partition de la *Chaîne d'Amour* de J. Bonval et G. Montoya, vient de paraître chez Alph. Leduc.

BRUXELLES

Lorsque Beethoven, en 1804, fit entendre pour la première fois sa *Symphonie héroïque*, à Vienne, l'*Allgemeine Musikzeitung* de Leipzig reçut d'un correspondant la nouvelle de l'apparition de cette œuvre, dans laquelle cet esthète voulut bien reconnaître des « pages frappantes et belles et des preuves d'un esprit énergique et plein de talent ». Mais il la trouvait « extraordinairement longue et difficile », il y découvrait surtout les débordements « d'une imagination farouche et déréglée ». Le plaisant, c'est que dans le même concert, à côté de l'*Héroïque*, figurait une symphonie en *mi* bémol d'un nommé Antoine Eberl, dont l'histoire n'a pas même retenu le nom et qui obtint beaucoup plus de succès que l'ouvrage de Beethoven.

J'enprunte ce curieux souvenir au *Concertführer* de M. Kretzschmar, parce que non seulement il est tout à fait caractéristique, pour le goût du temps, mais qu'il démontre aussi combien est absurde la règle posée par Tolstoï dans son récent essai d'esthétique, qu'une œuvre d'art n'est bonne que si elle est accessible au plus grand nombre. D'après ce principe et vraisemblablement aussi au jugement des auditeurs et de la critique de 1804, c'est le brave Antoine Eberl qui était l'homme de génie, et Beethoven le compositeur inexpérimenté et imparfait, malgré d'incontestables promesses de talent.

Il est toujours instructif et amusant de revoir ces jugements d'autrefois et de les comparer avec les impressions de la postérité. Cômbien nous apparaissent fragiles alors les appréciations les plus congrûment déduites ! Quelle invitation à la circonspection et à la réserve en face d'œuvres que nous ne connaissons pas encore! Il faut connaître une œuvre, et même la bien connaître, pour la comprendre et la juger. Nous sommes heureusement mieux placés aujourd'hui que les contemporains vis-à-vis de Beethoven pour le pénétrer et subir l'impérieuse puissance de sa volonté. Dans quel silence recueilli, quasi religieux, la foule assemblée au théâtre de l'Alhambra n'a-t-elle pas écouté, dimanche dernier, cette œuvre phénoménale, magistralement dirigée par Félix Mottl! Il semblait qu'un frisson d'art l'eût saisie tout entière et l'eût élevée tout à coup à la compréhension supérieure des grandioses beautés de cette vaste composition. Nous l'avions entendue souvent, cette symphonie, parfaitement et même poétiquement rendue, soit au Conservatoire, soit plus récemment aux Concerts Ysaye, sous la vibrante direction du fondateur de ceux-ci; mais jamais la marche funèbre ne s'était élevée, dans son mouvement très élargi, à cette expression profondément tragique, et jamais le finale n'avait été enlevé avec cet éclat. L'impression a été profonde, encore que çà et là il y ait eu dans l'exécution des imperfections de détail, notammeut aux premiers violons, qui semblaient bien nerveux et de rythme peu précis.

A côté de cette pathétique symphonie, que Beethoven considérait comme son œuvre la plus importante, avant d'avoir terminé la *Neuvième*, qu'il plaçait même au-dessus de la *Symphonie* en *ut* mineur d'une conception cependant plus claire et d'une architecture plus solide, — figurait au programme du quatrième concert de la Société symphonique le *Concerto* en *sol* du maître de Bonn. Cette œuvre délicieuse est contemporaine de la *Symphonie* en *ut* mineur, et il est intéressant de remarquer que le premier mouvement est, lui aussi, une merveille de développement. Avec quel art Beethoven ramène incessamment le premier thème donné par le piano en solo, tout au début, comme il le varie, que d'épisodes poétiques il en tire, avec quelle incomparable fécondité de ressources il le transforme, l'étend, le rétrécit, au gré de sa fantaisie, sans lui faire perdre jamais son caractère tendrement passionné et en maintenant, grâce à lui, l'unité du morceau! Et après cet incomparable début, ce grave et pathétique adagio, où la plainte élégiaque du piano répond comme une prière ou une supplication aux brutales et impérieuses injonctions de la masse instrumentale! C'est unique, cela. Ni avant, ni après cette œuvre,

la musique concertante n'a rien produit d'aussi profondément poignant et humain.

M. Edouard Risler a été l'interprète inspiré de cette œuvre admirable, dont M. Félix Mottl traduisit en artiste, la partie symphonique. M. Risler, cependant a été diversement apprécié, sans que son succès ait été douteux un seul instant. Il a paru froid à quelques-uns; son jeu a été jugé dur. C'est une impression qui ne se discute pas. Je dois avouer que dimanche il ne m'a pas saisi comme à la répétition du samedi. Là, il avait été absolument supérieur, surtout dans la cadence du premier mouvement (cadence de Bulow), enlevée avec un brio et avec puissance de sonorité magnifiques, et plus encore dans l'*adagio*, chanté avec une émotion sincère, vraiment prenante. J'ai quelque idée que ce qui a un peu nui au succès total de M. Risler, c'est le choix des pièces pour piano seul qu'il a jouées ensuite, la *Polonaise* en *ut* mineur de Chopin, très belle, mais d'un sentiment plutôt contenu, qui ne passe pas la rampe; puis le *Nocturne* en *mi* bémol et enfin la *Méphistovalse* de Liszt. Cette pièce a tout gâté. C'est cependant un caprice d'une éblouissante fantaisie, plein d'effets curieux, bizarres, nouveaux, de surprises harmoniques amusantes, de combinaisons rythmiques extraordinaires! Mais on n'aime plus Liszt à Bruxelles; nous n'avons plus de curiosité pour ces feux d'artifice de l'imagination débridée; nous sommes fermés décidément au romantisme. Avant M. Risler, l'excellent Busoni avait lamentablement échoué ici même avec la *Fantaisie sur les Puritains*; Eugène d'Albert n'avait pas réussi avec la *Danse macabre*; plus récemment M. Nikisch a vainement tenté d'échauffer le public des Concerts populaires en faveur des *Préludes*. Alors, quoi? C'est donc fini de Liszt? Non pas! Il reste un maître très intéressant après avoir été un admirable virtuose et une figure exceptionnellement séduisante d'artiste noble et généreux. Mais que MM. les pianistes abandonnent un peu pendant quelque temps ses pièces à grands fracas pour se retourner vers ses compositions moins ambitieuses; qu'ils ouvrent, par exemple, le recueil des *Années de pèlerinage*. Ils trouveront là un Liszt à peu près inconnu de la présente génération, harmoniste délicat, rêveur gracieux et pur, qui chante comme Schubert ou Schumann, en véritable poète, débarrassé de hantises berlioziennes et simplement délicieux. Et ce Liszt-là réconciliera bien des gens avec l'autre, avec celui que notre ami Cattier appelle irrévérencieusement « vieux clown ».

Le beau prélude du troisième acte de *Tannhæuser*, ce pèlerinage à Rome que l'on n'entend et que l'on écoute guère au théâtre, et la *Bourrée fantasque*, instrumentée à miracle par Mottl dans le goût de Chabrier, complétaient le programme de ce quatrième concert, qui a naturellement abondé en ovations à l'éminent capellmeister de Carlsruhe, devenu tout à fait nôtre à présent.

Le lendemain on l'applaudissait encore au Cercle artistique, accompagnant avec l'incomparable souplesse et le tact musical que l'on sait une série de vingt *Lieder* de Schubert, Schumann et Beethoven chantés par M^me^ Mottl avec l'exquise variété de diction, la délicatesse de voix et le charme qui l'ont rendue si sympathique au public bruxellois. La *Litanie pour le jour des Morts*, le *Jeune aveugle*, la *Poste* de Schubert, le petit *Volkslied* de Schumann et les *Messages* du même ont ravi l'auditoire. Et cette soirée du Cercle, décidément « en veine » cette année, s'est terminée en ovations triomphales à Ysaye, revenu la veille au soir de Paris, pour prêter le concours de son prestigieux archet à Félix Mottl, dans une petite sonate charmante de Mozart et les transcriptions sur *Parsifal* et les *Maîtres Chanteurs* de Wilhelmy. Il les a chantées avec une ampleur de son et une poésie véritablement uniques. M. K.

La première des trois séances de musique de chambre (histoire de la sonate) qui a eu lieu en la salle Erard, samedi 7 janvier, était consacrée à Hændel, Corelli, Bach et Haydn; c'est vous dire tout l'intérêt qu'elle présentait.

M. Cohen, le conférencier, nous a donné en très bons termes quelques aperçus originaux sur ces maîtres; il nous a dit, en une étude très documentée, leur biographie, leur caractère, leurs œuvres, et a analysé les sonates que nous allions ensuite entendre.

Si l'interprétation a parfois laissé à désirer au point de vue de la correction, il faut en accuser l'inévitable inexpérience dont le jeune âge des interprètes, MM. Maurage et Moulaert, est la conséquence. Il faut en tout cas louer la conscience avec laquelle ces messieurs ont cherché à approcher le plus possible de la vérité.

M. Maurage possède beaucoup de qualités; il phrase bien, avec beaucoup d'expression, mais il semble ignorer que le trille de Bach n'est pas celui de Haydn. M. Moulaert, à force de vouloir être correct, devient froid. Un peu plus de laisser-aller, surtout dans les fins de phrases de Haydn, serait à souhaiter.

A soigner aussi les mouvements, Bach, en général, étant joué trop vite. Un peu plus lent, l'admirable canon du *poco andanti* de la *Sonate* en *la* eût été parfaitement mis en relief, M. Maurage l'ayant chanté largement.

Bref, à part ces quelques observations, la soirée a été très réussie. E. D.

P.-S. — La seconde séance, qui est fixée au samedi 4 février, comportera une causerie de M. Cohen et les sonates pour piano et violon de Mozart (n° 12), Beethoven (op. 12, n° 3) et Schumann (op. 105).

Charmante, la quatrième matinée musicale donnée dimanche passé à la Maison d'Art par M. J. Wieniawski; d'autant plus charmante qu'elle était tout intime.

M. Wieniawski a été pendant deux heures sur

la brèche. Il nous a joué, avec le talent et le charme que vous connaissez, la *Valse mélancolique* de Moninszko, le *Scherzo* en *si* mineur de Chopin, admirablement enlevé, et la *Tarentelle* du même, très peu jouée.

Puis il a donné la réplique à ses deux partenaires, M. Walther, un violoniste peu banal, très souple et bien stylé, et M. Van Winkel, un violoncelliste sérieux, dans le *Trio* en *fa* majeur de Bargiel, trio qui a vivement intéressé l'auditoire et qui a été très bien enlevé.

Il a ensuite accompagné Mme Fl. Peltzer, de l'Italian Covent-Garden de Londres, laquelle a chanté des pièces de Schubert, Schumann, Chaminade et Massenet.

Le *Concerto* en *sol* mineur de Bruch, qui servait d'ouverture à cette bonne matinée, a été exécuté avec un entrain, un brio et un ensemble dignes de louanges. E. D.

⚜

Programme très fourni, au troisième concert de l'Association artistique, que Mlle Goodson et MM. Ten Have et Loevensohn ont donné jeudi à la Grande Harmonie. M. Ten Have est vraiment en train de passer maître de notre jeune génération de violonistes. Avec quelle autorité, quel tact et quel charme il a détaillé la *Suite* pour violon de Sinding !

M. Huberti a-t-il été satisfait de la façon dont Mme Ernesta Raick a chanté ses quatre belles romances? Nous ne savons. Mais la voix de l'éminente artiste nous a paru, cette fois, un peu fatiguée, quoique puissante, et sa diction peu claire.

Le violoncelle de M. Loevensohn est bien vibrant et a un son d'une grande pureté, et l'artiste, un charmeur, s'en sert admirablement. C'est avec plaisir que nous l'avons entendu dans la *Suite* de Schutt; *Elohenu*, un chant hébraïque de Germsheim, et un *Menuet* de Boëllmann.

Mlle Goodson a été charmante dans l'exécution du thème varié de Paderewski, et la soirée s'est dignement clôturée par l'interprétation du premier *Trio* de Dallier, dans lequel l'auteur tenait la partie de piano. E. D.

⚜

Lundi prochain, 16 janvier, aura lieu à la Grande Harmonie l'exécution de *Boduognat* de Edm. Pallemaerts, sous la direction de l'auteur. Chœur et orchestre (trois cents exécutants). Bureau de location chez J.-B. Katto, 52, rue de l'Ecuyer.

⚜

Jeudi prochain 19 janvier, à 8 heures du soir, en la salle de la Grande Harmonie, concert donné par Ferrucio Busoni, pianiste.

S'adresser pour les places chez MM. Breitkopf et Hærtel, éditeurs, 45, Montagne de la Cour.

⚜

M. Stanley Moses, le jeune violoniste dont nous avons déjà parlé, organise, avec le concours de M. Fr. Rasse, un concert avec orchestre qui aura lieu à la Grande Harmonie le 9 février.

Voici le programme de cette soirée : Ouverture de Weber; *Cinquième Concerto* de Vieuxtemps; *Impressions* de Fr. Rasse; *Fantaisie écossaise* de Bruch; *Marche joyeuse* de Chabrier.

⚜

Un concert sera donné le mardi 24 janvier 1899, à 8 1/2 heures du soir, à la Maison d'Art, par Mlle Henriette Eggermont, pianiste, M. Arthur Moins, violoniste, avec le concours de M. Louis Flameng, baryton.

⚜

Une jeune cantatrice que nous avons maintes fois applaudie, Mlle Elisabeth Delhez, vient de partir pour Buenos-Ayres, où elle compte utiliser son talent dans l'enseignement du chant et de la musique. Nos meilleurs vœux accompagnent notre aimable compatriote dans sa lointaine entreprise.

⚜

Nous apprenons que M. Édouard Deru, le sympathique violon solo du théâtre de la Monnaie et des Concerts Ysaye, va prochainement ouvrir un magasin de musique dans les galeries Saint-Hubert. Nul doute que la faveur du public ne soit acquise au commerçant après l'avoir été si activement à l'artiste.

CORRESPONDANCES

BALE. — L'excellent correspondant du *Guide* à Berlin croyait pouvoir affirmer dernièrement dans ces colonnes que la partition de la *Débora* de Hændel, version Chrysander, n'avait été donnée qu'à Cologne et Hambourg avant d'affronter le public berlinois. Qu'il nous soit permis de rectifier cette légère erreur. Le Basler Gesangverein, sous la direction de M. Volkland, le chef d'orchestre des concerts symphoniques, exécuta cette œuvre, qui s'imposa comme un succès incontestable, en mai dernier, avec le concours, entre autres, de la splendide basse J. Messchaert. Certains crièrent à la profanation, à l'idée du retouchage subi par la partition; il est évident qu'il y a là une question de tact, et que si l'orchestre de Mozart supporterait difficilement une surcharge, il n'en est pas de même de Hændel, voire parfois de Beethoven, dont Wagner se plut à rectifier quelques passages de la *Neuvième*.

La même société bâloise vient pour la seconde fois en trois ans de remonter cette symphonie. Il serait difficile de trouver des chœurs chantant avec plus de précision et de facilité; les *la* des soprani étaient ronds, et si les intentions — les nuances y étaient — eussent été comprises, le public aurait eu le sentiment parfait de ce gigantesque finale. Les solistes ont fait de leur mieux. Pourquoi demander à un soprano dramatique de rendre toute cette partie si élevée? Cela devient parfois pénible. Il nous souvient d'avoir assisté, il y a quelques années, à une lamentable exécution de la *Neu-*

vième à Copenhague; seul, un soprano suédois exquis, frais comme une voix de rossignol, Mme Sterky, jetait un charme élevé sur l'ennui qui se dégageait de ces pages incomprises. Ici, à Bâle, les frais ont été réduits, le concert étant « au bénéfice de... ». Orchestre excellent et jouant très bien les notes, sans avoir envie de les retourner davantage. FRANCK CHOISY.

BERLIN. — On vient d'inaugurer la salle Beethoven, par quelques séances de gala. Cette salle nouvelle est attenante à la Philharmonie, à laquelle des couloirs la rattachent. Elle est construite spécialement pour la musique de chambre et mesure une trentaine de mètres en long sur une vingtaine en large. L'aménagement rappelle assez le Gewandhaus de Leipzig. La sonorité est exquise et m'a fait penser à la salle du Conservatoire de Paris. Outre les dimensions, longueur, largeur, hauteur, soigneusement proportionnelles, il faut attribuer cette résonance franche, sans écho, à cette particularité qu'il n'y a pas de profondes encoignures où les sonorités vont s'entasser et reviennent en redondant. Prenez une enveloppe à lettre, décollez-la, ouvrez-en les plis : vous verrez que les coins sont échancrés. C'est assez bien l'image du plan de la nouvelle salle. Le fond de l'enveloppe représente la salle, les quatre plis ouverts sont la scène et les galeries. Ensuite, les galeries latérales ne sont pas en encorbellement. Les parois de la salle, du parquet, ne s'élèvent pas sous un balcon en renfoncement, mais affleurent directement au bourrelet des galeries, qui reposent par conséquent sur les couloirs. Comme à Bayreuth, il y a une porte en face de chaque rang de fauteuils, ou à peu près. La décoration est riche, encore un peu trop crue pour le moment.

Joachim et son quatuor, Busoni et Mlle Kleeberg, puis une fraction du Chœur philharmonique ont donc fait l'épreuve du nouveau local, qui a été trouvé excellent pour les différents genres de musique. Enfin, un grand concert d'orchestre y a été donné, sous la direction de M. Max Fiedler, capellmeister de Hambourg. Avec l'orchestre au complet, la sonorité est trop accentuée dans les œuvres modernes, surtout dans la *Symphonie pathétique* de Tchaïkowsky, avec son déploiement de cuivres et de batterie. Mais la musique sans gros remplissage, la musique à belle écriture sobre y produit un effet admirable; la *Cinquième Symphonie* de Beethoven apparaît sous un jour nouveau. Berlioz, qui connaissait la salle de la rue Bergère et les bons locaux d'Allemagne, disait avec raison que l'auditeur doit être noyé, plongé dans les ondes sonores, pour bien participer à l'œuvre musicale. Qu'aurait-il pensé de ces concerts dans des cirques et théâtres, où l'on a toujours la sensation d'une glace, d'un voile interposé entre l'exécutant et le spectateur?

M. Fiedler, dont jusqu'à présent je ne connaissais que le nom, est un chef d'orchestre plein d'autorité et animé du plus pur esprit classique. Depuis Bülow, on n'avait pas si justement, si noblement rendu ici la *Cinquième Symphonie*. Son geste est anguleux, pas toujours agréable, mais quel sentiment musical! Il est à désirer que M. Fiedler entreprenne aussi son tour d'Europe, car il y a de l'intérêt à l'entendre pour ceux qui aiment, dans Beethoven, la version... Beethoven.

Au sixième concert Nikisch, la *Symphonie* en *si* bémol (no 12) de Haydn et l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme*, deux œuvres bien connues. Comme nouveauté, les *Fata Morgana* (en manuscrit) d'un débutant, M. Karl Gleitz. C'est un poème symphonique en trois parties, sur une donnée littéraire : un pèlerin mourant, abandonné de ses compagnons dans le désert, est la dupe d'un mirage. Ses hallucinations sont le sujet des différentes parties. Cela rappelle un peu l'*Antar* de Rimsky-Korsakoff. L'auteur, M. Gleitz, absolument inconnu jusqu'à présent, est un amateur, si l'on veut, en ce sens que, la musique n'étant pas son gagne-pain, il trouve ses ressources dans un travail manuel. Il est, me dit-on, ouvrier dans une fabrique de Berlin! Le succès de son œuvre lui assurera, espérons-le, une meilleure destinée.

Ce qui frappe dans ce poème symphonique, c'est une facilité d'assimilation dont l'auteur devra se défier. Wagner le domine au point que la plupart des thèmes présentent une parenté fâcheuse avec ceux de *Tristan* ou de *Parsifal*. Mais M. Gleitz, trop influencé pour l'heure, a cependant un sens remarquable de l'orchestration. S'il peut se dépêtrer de Wagner, on aura de lui quelque chose de sérieux. Il se ressent certes d'une orientation défectueuse dans ses études! et pour cause. On voit qu'il s'est jeté à corps perdu dans le Wagner en ignorant peut-être Beethoven et Bach. Il faut féliciter M. Nikisch et l'impresario Wolff d'avoir fait accueil à un jeune inconnu sur les seules prémissse de son talent.

D'Albert a joué avec sa puissance coutumière son second *Concerto*, qui ne contient que de bons épisodes séparés, sans parvenir à une signification nette. Il a plu davantage dans la *Wanderer Fantasie* de Schubert. M. R.

BORDEAUX. — Le programme du troisième concert de la Société de Sainte-Cécile comprenait deux premières auditions vraiment intéressantes, et nous voulons exprimer ici au comité d'organisation la reconnaissance des auditeurs vraiment éclairés qui se félicitent de le voir faire entendre, dans les séances dominicales, des œuvres nouvelles de compositeurs de toutes les écoles et de tous les pays — ainsi que nous en avons souvent, à cette place, exprimé le désir. Ce fut d'abord un poétique tableau musical de M. Léon Moreau, Bordelais de naissance, *Sur la mer lointaine*, servant de commentaire à une phrase de Loti : « En pêchant, on se chantait pour soi-même quelque air de pays ». L'œuvre débute par un allégro tourmenté et lugubre qui traduit fort bien le sinistre mugissement de la tempête, puis

tout s'apaise peu à peu et un charmant thème populaire breton s'élève, chanté par le cor anglais sur un vague bruissement des contrebasses et des timbales. Repris ensuite par tous les instruments à vent, il se modifie dans son rythme et finit par servir d'accompagnement au thème de la mer, sombre au début du morceau, devenu contemplatif maintenant, et disant avec expression le calme qui envahit peu à peu la nature. L'instrumentation, peut-être insuffisamment diversifiée au début, a paru cependant claire et harmonieuse à souhait. Aussi l'auditoire a-t-il chaleureusement accueilli l'œuvre de M. Moreau, exécutée d'ailleurs avec beaucoup de soin par l'orchestre de M. G. Marie.

Nous aurions voulu que l'étrange et puissant poème symphonique de Balakirew, *Thamar*, fût présenté au public dans d'aussi bonnes conditions. C'est, certes, une louable initiative que d'avoir mis au programme l'ouvrage le plus remarquable, à notre sens, qu'ait produit l'école russe moderne, où abondent les délicieuses trouvailles de rythme et d'orchestration, sans parler de la saveur si particulière des idées mélodiques et de l'absolue originalité du plan. Malheureusement, l'interprétation qu'en donna l'orchestre manqua de cette netteté et surtout de cette couleur si indispensables à ce genre de musique. La faute n'en est pas aux exécutants, qui ont fait de leur mieux, mais ne pouvaient vraiment pas, après quatre répétitions, obtenir un meilleur résultat. Il nous semble que le comité devrait chercher par tous les moyens à s'assurer les ressources nécessaires pour permettre à M. G. Marie de faire répéter davantage ses instrumentistes, et d'arriver ainsi à une exécution qui ne rende pas les œuvres tant soit peu compliquées incompréhensibles au public. Le reste du programme comprenait l'ouverture du *Vaisseau Fantôme*, de tragique allure, et la *Symphonie* en *la* de Mendelssohn, qui, quoique jouée avec conviction, n'enthousiasma pas tout le monde. Pour finir, des *Scènes pittoresques* de Massenet, vraiment par trop quelconques, ne rencontrèrent auprès des auditeurs qu'un accueil des plus réservés, tant il est vrai que ce n'est pas toujours la musique soi-disant « à effet » qui rapporte le plus d'applaudissements.

G. S.

GENÈVE. — La *Flûte enchantée* de Mozart, ce chef-d'œuvre, vient d'être donné sur la scène de notre théâtre pour la première fois, le 31 décembre 1898. Comme il était à prévoir, la délicieuse musique du maître salzbourgeois n'a pas manqué de produire une impression considérable sur tout le public qui asssistait à cette première audition. Les représentations suivantes ont continué à affirmer le succès de cet opéra, en sorte que la *Flûte enchantée* se maintiendra longtemps encore sur l'affiche. Beethoven disait : « L'œuvre la plus parfaite de Mozart, c'est sa *Flûte enchantée*, car c'est seulement avec cet ouvrage qu'il s'affirma comme *maître de l'art allemand* ». C'est au printemps de l'année 1791 que Schikaneder, qui était alors l'impresario d'un petit théâtre, Auf der Wieden, à Vienne, et dont les affaires se trouvaient dans un fâcheux désarroi, eut l'idée de confectionner lui-même le livret d'un opéra féerique, avec lequel il espérait sortir victorieux des embarras financiers dans lesquels il se débattait vainement. Mais il fallait un musicien capable d'écrire une musique extraordinaire. Dans sa détresse, il s'adressa à Mozart, qui refusa d'abord. Mais sur les instances de Schikaneder, aidé de quelques amis, le maître finit par accepter la besogne, tout en déclarant à l'avance : « En cas d'insuccès, je n'y puis rien, car je n'ai jamais encore composé un opéra féerique ».

L'affiche de la première représentation de la *Flûte enchantée* était composée comme suit :

« Aujourd'hui, vendredi 30 septembre 1791, les comédiens du théâtre privilégié Auf der Wieden auront l'honneur de représenter pour la première fois, la *Flûte enchantée*, grand opéra en deux actes de Emmach Schikaneder (suit la distribution). La musique est de M. Wolfgang Amadée Mozart, maître de chapelle et compositeur de la Cour impériale et royale. M. Mozart, par déférence pour le gracieux et respectable public et par amitié pour l'auteur de la pièce, dirigera lui-même l'orchestre. »

Surpris par la nouveauté de l'instrumentation désorienté par la fraîcheur et la grâce de la musique, le public, pour qui tout cela était absolument nouveau, ne put de prime abord saisir ni comprendre toutes les beautés musicales renfermées dans cette merveilleuse partition. Tandis que le futur auteur du *Barbier du Village*, Schenck, baisait avec transport la main de Mozart après l'exécution de la fameuse ouverture, le pianiste Kozeluch, qui se trouvait parmi les spectateurs, haussait les épaules et disait d'un air de commisération : « Ah ! le pauvre Mozart a voulu faire le savant !... » Le poème de Schikaneder est insipide, puéril et d'une pitoyable banalité et, sans la musique si bien inspirée de Mozart, il aurait disparu dès longtemps déjà de la scène. Cependant, Schikaneder, le poète médiocre, s'imaginait avoir créé un chef-d'œuvre de littérature allemande ! Un correspondant musical écrivait en date du 9 octobre 1791, à Berlin : « Le nouvel opéra fantastique la *Flûte enchantée*, dont notre maître de chapelle Mozart a composé la musique, n'aura pas le succès désiré, parce que les paroles de cette comédie musicale sont par trop mauvaises. » Pour tout dire, le public ne pouvait goûter encore tout ce qu'il y avait de prépondérant et de novateur dans toutes les parties de la *Flûte enchantée*. Mais peu à peu, le succès devint grandiose. Malheureusement, il vint trop tard pour le pauvre maître, qui mourut le 5 décembre 1791, c'est-à-dire à peine deux mois après la première représentation de son chef-d'œuvre !...

La *Flûte enchantée* est, ici, très convenablement montée ; les acteurs se donnent toutes les peines imaginables pour l'interprétation de

leurs rôles. L'orchestre et les chœurs méritent des éloges. L'introduction de la *Marche turque* tirée de la *Sonate* en *la* pour piano de Mozart, et dansée comme *Ballet oriental* par le corps de ballet, ne me plaît pas du tout. Si notre direction voulait absolument donner un ballet, elle n'avait que l'embarras du choix dans la musique de danse laissée par Mozart; il y a là de quoi faire plusieurs ballets intéressants. En terminant, j'adresse mes félicitations non seulement au directeur du théâtre, M. Marius Poncet, auquel le Conseil administratif de notre ville vient de confirmer pour une nouvelle période de trois ans la direction théâtrale, mais aussi à l'orchestre et à son chef, M. F. Bergalonne, ainsi qu'à MM. Garoute (Tamiro); Huguet (Papageno); Athès (Sarastro); Yroult (Monostatos) et à Mmes Demours (la Reine de la nuit); Verlet (Pamina); D'Agenville (Papagena), etc. Le succès remporté l'année passée par *Don Juan*, celui de la *Flûte enchantée* actuellement, encourageront la direction à monter aussi les *Noces de Figaro*. H. Kling.

LIÉGE. — Le second concert Dupuis a été entièrement dirigé par M. Félix Mottl. La *Symphonie* en *la* de Beethoven formait l'élément capital d'un programme copieux. L'interprétation de cette œuvre n'a pas été aussi concluante qu'il était permis de l'espérer; l'impulsion, assurément irréprochable, du chef n'a pu vaincre, dans l'*allegro* initial et dans le *finale*, la rétivité de l'orchestre. Tandis que M. Mottl scandait un rythme frémissant, les violons restaient inexpressifs, les archets opposant à ses appels autoritaires une inconcevable inertie. Jamais n'apparut plus nettement cette singulière inaptitude de nos musiciens à marquer avec précision un dessin rythmique. Les exigences spéciales de l'œuvre et l'incitation énergique du chef rendaient en l'occurrence plus notoire ce défaut, contre lequel M. Sylvain Dupuis lutte avec une si généreuse ardeur depuis dix années.

Les autres parties de la *Symphonie*, *allegretto* et *scherzo*, ont été rendues plus parfaitement, prises toutes deux dans leur mouvement authentique.

Toujours est-il que la résistance de l'orchestre a considérablement atténué l'émotion qui devait logiquement se dégager de l'ensemble de l'œuvre.

Le prélude de *Lohengrin*, le prélude et la scène finale de *Tristan* ont été pour M. Mottl l'occasion d'un triomphe plus éclatant. Cette fois, l'impression fut aussi profonde qu'elle peut l'être loin de la scène.

J'ai fort admiré aussi l'exécution mouvementée et vivante de l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*; mais ici encore, il y avait entre le chef et l'orchestre des tendances contradictoires. La volonté de M. Mottl, manifestée au reste avec une rigoureuse fermeté, a triomphé, sans inculquer toutefois à ses troupes d'un soir la conviction nécessaire.

Le public a acclamé le célèbre capellmeister avec un débordant enthousiasme.

Mme Mottl a chanté l'air d'Elisabeth de *Tannhæuser* et des *lieder* de Schubert et de Strauss, où elle s'est révélée interprète exquise. Par sa simplicité charmante, sa délicate compréhension de ces pages, elle a ravi l'auditoire et obtenu un très grand succès.

Il faut chaleureusement féliciter et remercier M. Dupuis d'avoir organisé ce mémorable concert, consacré à la seule glorification de l'art. E. S.

— Trois représentations du *Lîgeoi égagî* ont affirmé le succès de ce chef-d'œuvre wallon, renaissant fièrement de ses cendres séculaires dans la fraîcheur de ses mélodies.

Deux cantatrices réputées, Mmes Sujol et Valduriez, sont venues compléter enfin notre troupe, restée sans chanteuse légère et privée d'une excellente dugazon, par suite de la résiliation fort regrettable de Mlle Stéphane. La *Navarraise*, *Carmen* et *Mignon* ont été très favorables à Mme Sujol; le *Barbier*, *Mignon*, *Mireille*, l'occasion de brillants succès pour Mme Valduriez, secondée habilement par le ténor Gueury.

Mercredi dernier, soirée annuelle organisée par la Société française de bienfaisance, qui a le privilège de faire salle comble.

On donnait *Carmen*, avec l'admirable premier ténor de l'Opéra de Paris, M. Alvarez. Il a été acclamé pendant tout le cours de la représentation. Voix généreuse, diction impeccable, chant coloré et soutenu, telles sont les qualités de cet artiste complet, dont le physique n'est pas moins avantageux. Aussi, Mlle Brietti (Carmen) et M. Badiali (Escamillo) ont paru pâles à côté de M. Alvarez.

Aujourd'hui dimanche, reprise du *Tannhæuser*. Ce chef-d'œuvre est appelé à un retentissement supérieur à celui de l'an dernier, car la nouvelle distribution compte le ténor Duffaux et Mlle Terry, deux jeunes artistes doués vocalement comme peu de théâtres en possèdent. A. B. O.

LILLE. — Notre Grand-Théâtre nous donnait, le 5 janvier, avec *Princesse d'Auberge*, une véritable primeur, puisque l'œuvre de M. Jan Blockx n'a pas encore été donnée en France et que Lille est la première scène française où elle a été représentée.

Le *Guide Musical* ayant publié une analyse détaillée de cet important ouvrage, je n'ai plus à parler que de son interprétation et de l'accueil qui lui a été fait. Je m'empresse de dire que le succès en a été considérable et que j'ai rarement vu le public lillois aussi chaleureux... disons le mot, aussi emballé que dans cette soirée, qui n'a été qu'un long triomphe pour l'auteur. M. Jan Blockx, qui conduisait l'orchestre, a été, après chaque acte, l'objet d'interminables et enthousiastes ovations.

L'exécution de *Princesse d'Auberge* a été d'ailleurs irréprochable sous tous les rapports, et il n'y a que des éloges à adresser à tous les interprètes,

Mlle Dumaine (Rita) s'est admirablement tirée d'un rôle écrit pour une voix plus grave que la sienne. Elle l'a chanté avec un art consommé et joué en comédienne accomplie, d'abord calme et provocante, pour séduire Merlyn, puis s'élevant jusqu'au tragique, au troisième acte, dans le jeu de scène qui accompagne la mort de son amant. M. Cornubert a supérieurement tenu le rôle de Merlyn, dans lequel il a pu déployer à l'aise ses qualités de déclamateur lyrique. Mlle Vial a chanté avec beaucoup de goût le rôle de Reinilde, et Mme Leuters a donné une physionomie noble et touchante à la malheureuse mère du poète. La voix chaude et vibrante de M. Montfort a fait merveille dans le rude et farouche personnage du forgeron Rabo. M. Sempé a été très bon dans le rôle ingrat et difficile de Marcus, et M. Gaillard nous a donné un bien amusant Bluts.

L'orchestre, dont le rôle est extrêmement important, s'est véritablement surpassé et a rendu les multiples nuances de cette œuvre hérissée de difficultés avec une précision et une souplesse qui font le plus grand honneur aux artistes distingués qui le composent et à leur excellent chef, M. Bromet. Enfin, les chœurs, dont la tâche était aussi fort lourde, ont très bien marché et ont contribué pour leur bonne part au succès général.

Ajoutons que la mise en scène, parfois mouvementée, avait été très soignée et fort bien réglée par M. Florentin, et que les décors — sauf celui du premier tableau du deuxième acte — étaient convenables.

En résumé, très grand et très légitime succès pour l'œuvre si vivante et si colorée de M. Jan Blockx, succès qui ne fera certainement que s'accentuer encore aux représentations suivantes.

A. L.-L.

LYON. — Le récital que nous a donné Ed. Risler mercredi dernier, à la salle Philharmonique, a fait valoir une fois de plus le jeu souple, énergique, puissamment coloré dans sa sereine et classique sobriété, du jeune pianiste qui ne tardera pas à occuper une des premières places, sinon la première, parmi les maîtres du clavier. Chacune des pièces de son programme a été mise en valeur avec un art exquis et une personnalité extraordinaire. Risler est un musicien, et nous ne pensons pas pouvoir lui faire de plus grand éloge ; c'est précisément à ce titre que nous nous adressons à lui pour critiquer légèrement son programme. Celui-ci, visiblement composé de pièces par ordre chronologique, comprenait : une transcription par Liszt du prélude et de la fugue d'orgue en *la* mineur de J. S. Bach, la *Sonate* en *ut* dièse mineur de Beethoven, la deuxième *Sonate* de Weber, les *Etudes symphoniques* de Schumann, un *Scherzo* très peu connu de Chopin, les *Cloches de Genève* et la *Valse de Méphisto* de Liszt.

Je ne conteste certes pas l'intérêt de la *Sonate* de Weber ; elle contient mainte trouvaille, et la personnalité du maître s'y manifeste complètement ; cependant, combien cette œuvre nous a semblé caduque après celle de Beethoven, toujours magnifiquement jeune ! La raison en est peut-être que dans Weber, l'élément virtuosité entre pour une trop large part, tandis que les sonates de Beethoven restent toujours et quand même exclusivement musicales.

Peut-être eût-il été préférable de sauter directement aux superbes *Etudes symphoniques* de Schumann et de nous faire entendre ensuite quelque grande pièce moderne.

La musique de piano ne s'arrête pas à Liszt. Les auteurs sont nombreux qui ont écrit pour l'instrument, soit en Allemagne, soit en Russie. N'avons-nous pas nous-mêmes Saint-Saëns, d'Indy, etc., et surtout le grand César Franck, qui, dans le *Prélude, Choral et Fugue*, aussi bien que dans le *Prélude, Aria et Finale*, a donné une véritable forme moderne de la sonate de piano. Nous faisons ces remarques à Ed. Risler parce que nous regrettons de n'entendre que rarement, sinon jamais, ces pièces à Lyon, et parce que nous savons pertinemment qu'il ne frappe pas tous les publics du même ostracisme.

Dimanche, quatrième concert symphonique. Le succès du programme, fort bien composé (du reste comme les précédents), a été très vif. De Mozart, la symphonie *Jupiter*, merveille d'ingéniosité et de facilité d'écriture; de Saint-Saëns, le prélude du *Déluge;* de Fauré, une *Pavane* aux sonorités délicates et alanguies chères à son auteur; de Wagner, les *Murmures de la forêt*, que l'orchestre a dû bisser, et pour terminer, l'ouverture d'*Euryanthe*. En outre, le *Concerto* pour violoncelle et orchestre de Lalo qui nous a permis d'apprécier le solide et aisé talent de M. Abbiate. A dire vrai, nous ne trouvons pas que ledit concerto, bien qu'honorable, ait pu ajouter grand-chose à la gloire de Lalo, malgré le *scherzando* de l'*intermezzo*, avec son piquant et persistant dessin d'orchestre; mais les concertos de violoncelle sont rares; encore plus rares ceux de valeur. M. Abbiate nous a donné aussi deux pièces : un *Adagio* de Boccherini, et la *Danse des Elfes* de Popper, petite bagatelle, qui a valu à son interprète un succès aussi considérable que mérité. (A ce sujet, nous ne saurions trop mettre les directeurs en garde contre le système d'accompagner les solistes au piano, et, qui plus est, au piano droit ; on ne saurait croire combien l'effet de la boîte carrée qu'on sort tout d'un coup d'un des coins de la scène est déplaisant à l'œil et à l'oreille.)

Somme toute, la société nouvelle marche bien, il faut le reconnaître avant tout ; mais il y a encore des progrès à réaliser. Le prélude du *Déluge* de Saint-Saëns, pointilleux pour les cordes, je le sais parfaitement, a pu nous montrer l'insuffisance du pupitre des seconds violons; j'ajouterai, pour être juste, que les altos, quoique bien supérieurs, ne leur avaient pas précisément donné l'exemple en exposant le sujet de la fugue. En revanche, on peut complimenter sans réserves le reste du qua-

tuor, et surtout M. Faudray, qui a détaillé le solo de violon du prélude avec un son homogène limpide et juste et un style d'une musicalité parfaite.

En crerchant bien, peut-être trouverait-on encore quelque chose à dire sur la composition de l'orchestre; tout cela s'arrangera, vous dis-je, et nous sommes sûrs qu'avec la compétence et le dévouement de MM. Jemain et Mirande, qui ont fait leurs preuves, la Société des concerts symphoniques de Lyon vivra; il faut qu'elle vive!

P. P.

ROUEN. — *Hänsel et Gretel*, dont le Théâtre des Arts vient de donner la première représentation en France, a produit une impression très favorable. L'œuvre du disciple de Wagner, qui est d'une incontestable science, mais un tissu d'embûches harmoniques, a été bien rendue généralement, quoique totalement inconnue de la plupart de ses interprètes. L'orchestre a surmonté les difficultés de la savante partition d'Humperdinck, grâce au talent des instrumentistes, en grande partie élèves et lauréats des conservatoires belges; mais on doit exiger d'eux d'avoir encore davantage souci des nuances, qui doivent être essentiellement observées dans une semblable orchestration!

Les enfants sont interprétés par M[lles] Albouy et Deliane. La première s'est montrée chanteuse de bon goût dans Hänsel, portant crânement son travesti; je la félicite particulièrement de sa grande justesse de son. Dans Gretel, M[lle] Deliane a l'espièglerie voulue de l'enfant terrible, et elle est très réussie sous ce rapport; mais la voix n'est pas assez posée et elle est faible dans le chant, la partie musicale étant trop développée pour ses aptitudes.

M[me] Darlays, la falcon, personnifiait la vieille sorcière, le clou attendu, et elle en fut récompensée par un très gros succès personnel. Cette artiste, qui a vu et compris, a composé son personnage avec l'art qu'elle apporte dans toutes ses créations, et il fallait ici toute son autorité pour faire réussir ce rôle ingrat! Enlaidie à souhait, avec une conscience très louable, et méconnaissable, elle a fait impression par son souci de la nuance et sa grande variété d'expression, donnant toute sa voix dans sa chevauchée, rendue avec grand talent. La cantatrice et la comédienne méritent les plus sincères éloges. M[me] Erard a dit dans un bon style les récits de la mère, et M. Féraud de Saint-Pol a fait une bonne composition de son rôle de père, jouant avec tact sa scène d'ivresse. M. Buysson remplissait le double rôle de l'homme au sable et de l'homme à la rosée; tout en regrettant que ce ne fût pas un soprano qui en eût l'emploi, je reconnais que l'artiste a fait ce qu'il a pu pour en tirer un parti convenable. Mise en scène intelligente, sinon parfaite : l'escalier des Anges est d'un très heureux effet décoratif, et il convient d'en féliciter le créateur, M. Rambert. L'attrait de cette intéressante nouveauté avait fait salle comble, et le public rouennais a religieusement écouté la savante et puissante orchestration du maître.

MERLYN.

VERVIERS. — A la Société d'harmonie, premier grand concert annuel. Etrennes lyriques médiocres, que cette soirée! Ce cercle opulent, que la dépense n'embarrasse guère, traite d'habitude ses invités avec plus de souci de son bon renom artistique.

Passons sur un ténor amateur surnuméraire et une cantatrice calamiteuse, qui ne relèvent ni l'un ni l'autre de la critique, voire de la chronique.

Mentionnons le succès flatteur, décerné à M[lle] Elisa Kufferath, dont le talent délicat s'est fait applaudir dans le *Concerto* de Saint-Saëns. Le sentiment réel avec lequel elle a exécuté l'*Aria* de Bach, et la fine virtuosité qu'elle a déployée dans la *Rapsodie hongroise* de Popper, ont accentué davantage encore la réussite de la gracieuse artiste.

L'*Ouverture pour Faust* de R. Wagner et le *scherzo* et l'*adagio* de la *Symphonie* de Louis Kefer composaient la partie orchestrale.

L'orchestre de la Société a mis à interpréter ces deux ouvrages une chaleur et une souplesse inaccoutumées, et, pour le dernier surtout, une sorte de piété filiale.

C'est que sur la fête musicale, se greffait une manifestation en l'honneur de M. L. Kefer, qui tient le bâton de chef d'orchestre à l'Harmonie depuis vingt-cinq ans. Présents, palmes, discours, congratulations, n'ont pas manqué! F.

NOUVELLES DIVERSES

La première représentation de l'opéra *Der Bærenhœuter* de Siegfried Wagner, aura lieu le 22 janvier 1899 à Munich. Peu après, la pièce sera jouée à Leipzig et à Carlsruhe. La partition sera mise en vente le 12 courant.

— Jeudi a eu lieu, à l'Opéra de Berlin, la première représentation de *Briséïs*, l'œuvre inachevée de Catulle Mendès et d'Emmanuel Chabrier, qui doit passer à Paris dans le courant du mois prochain.

L'œuvre a été froidement accueillie.

— Le 29 janvier, à Carlsruhe, passera l'*Appolinide* de M. Franz Servais. C'est M. Mottl qui dirige.

— M. Van Waffelghem, l'artiste bien connu, est, en ce moment, à Saint-Pétersbourg, où il donne des séances de musique ancienne et fait connaître la viole d'amour.

— M. Hugo Riemann, le profond esthéticien et théoricien de la musique, professeur à l'Université de Leipzig, prépare en ce moment la cinquième édition allemande de son *Lexique de la musique*. Il nous prie de faire savoir à tous ceux qui ont relevé des erreurs dans les éditions antérieures ou qui auraient des renseignements complémentaires à lui communiquer qu'ils peuvent les adresser soit à lui directement, à Leipzig (Thomasusstrasse), soit à M. Emil Ergo, 52, rue Cuylits, à Anvers.

NÉCROLOGIE

On annonce de Milan la mort, à l'âge de 67 ans, de M. Carlo Brosovich, l'un des plus renommés agents de théâtre en Italie, directeur et propriétaire du journal *Il Trovatore*. C. Brosovich était né en Dalmatie et vint s'établir à Turin, où il entra au *Trovatore*, qui était un journal littéraire. En 1862, Brosovich, devenu propriétaire du *Trovatore*, le transporta à Milan, où il lui donna le caractère d'une revue musicale et théâtrale, en y joignant une agence de théâtre qui devint rapidement la plus sérieuse et la plus respectable d'Italie. Aussi avait-il acquis dans le monde artistique une très grande estime. C'était non seulement un sincère enthousiaste de l'art, mais un habile et honnête homme d'affaires.

— On annonce la mort à Bruxelles de M. Louis Barwolff, frère du chef d'orchestre bien connu, et lui-même artiste musicien. Il fut longtemps attaché comme violoncelliste à l'orchestre du théâtre de la Monnaie, dont il devint ensuite le bibliothécaire. Elève de Ch.-L. Hanssens, il s'était fait connaître aussi comme compositeur symphonique. On a enfin de lui une biographie de son maître, Ch.-L. Hanssens.

— A Barcelone, est mort le mois dernier, à l'âge de soixante-trois ans, M. J.-B. Pujol, qui doit être considéré comme le chef de l'école espagnole de piano. La plupart des virtuoses et professeurs en renom de l'Espagne ont été ses élèves. Il avait donné de nombreux concerts en Espagne, en France et en Allemagne et y avait obtenu des succès retentissants. Il passait pour un excellent interprète de Beethoven et de Chopin. Il laisse plusieurs compositions pour piano et un ouvrage remarquable, *Nouveau mécanisme du piano*, basé sur des principes naturels.

— De Rome, on annonce la mort, à l'âge de soixante-sept ans, d'une cantatrice qui eut son heure de succès, M^me^ Carlotta Carozzi-Zucchi. Elle avait débuté à Milan dans *Giuletta e Romeo*, se fit remarquer surtout dans *Norma*, et à Florence obtint de véritables triomphes.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Du 9 au 16 janvier: Princesse d'Auberge; Orphée, Milenka; Princesse d'Auberge; l'Or du Rhin; Princesse d'Auberge; Orphée Milenka. Dimanche : L'Etoile du Nord; lundi : Princesse d'Auberge.

Galeries. — Les P'tites Michu.

Concerts Populaires. — Dimanche 15 janvier, à 1 h. ½, au théâtre royal de la Monnaie, troisième concert d'abonnement, sous la direction de M. Joseph Dupont et avec le concours de MM. De Greef, Demest et du Choral mixte (directeur M. L. Soubre). Programme : 1. La Rose des blés (Edg. Tinel); 2. Cinquième Concerto (Saint-Saëns): 3. La Procession (C. Franck) et Absence (H. Berlioz), mélodies chantées par M. Demest; 4. La Captive (P. Gilson); 5. Fantaisie pour piano (Beethoven); 6. Marche solennelle (P. Gilson).

Société Symphonique des Concerts Ysaye (salle du théatre de l'Alhambra). — Dimanche 22 janvier, à 2 heures, cinquième concert d'abonnement sous la direction de M. Edouard Colonne, avec le concours de Mme Lina Pacary, cantatrice et de M. Jacques Thibaut, violoniste. Programme : 1. Symphonie en *fa* majeur, n° 8 (L. Van Beethoven); 2. Concerto en *sol* mineur pour violon et orchestre (Max Bruch). Violon : M. Jacques Thibaut; 3. Penthésilée, scène pour voix et orchestre (Alfred Bruneau). Chant : Mme Lina Pacary; 4. Prélude de l'oratorio le Délude (C. Saint-Saëns). Violon : M. Jacques Thibaut; 5. Air de l'opéra Fidélio (L. Van Beethoven). Chant : Mme Lina Pacary; 6. Le Chasseur maudit, poème symphonique pour orchestre (César Franck).

Salle de la Grande Harmonie (Association artistique). Lundi 16 janvier, à 8 h. du soir, premier concert extraordinaire, Boduognat (première exécution), poème néerlandais de V. Vande Walle (300 exécutants), sous la direction de l'auteur M. Edm. Pallemaerts, directeur du Conservatoire de Buenos-Ayres, avec le concours de Mme M. Levering, MM. Fr. De Busscher, J. Tyssen, K. Wynbergen, Fontaine et de la Royale Réunion lyrique de Malines (choral mixte). Programme. Première partie : 1. Suites flamandes pour orchestre (Ed. Pallemaerts); 2. Concerto pour violoncelle en *la* majeur (Saint-Saëns), M. Marix Loevensohn; 3. Concerto pour piano en *si* bémol (P. Tschaïkowski), Mlle Katie Goodson. — Deuxième partie : Boduognat, poème néerlandais de V. Vande Walle, musique de Ed. Pallemaerts.

Salle de la Grande Harmonie. — Jeudi 19 janvier 1899, à 8 heures du soir. Concert donné par M. Ferrucio Busoni, pianiste. Programme : 1. Prélude et fugue en *mi* bémol pour orgue (J. S. Bach), arrangé par Busoni ; 2. Sonate, op. 111, en *ut* mineur (Beethoven); 3. a) Etude, op. 25 (Chopin), b) Romance, op. 28, c) L'oiseau dans la forêt, op. 82 (Schumann); 4. Deux légendes (Liszt).

Salle de la Maison d'Art (avenue de la Toison d'Or). — Mardi 24 janvier, à 8 ½ h. du soir, concert organisé par Mlle Henriette Eggermont, pianiste et M. Arthur Moins, violoniste, avec le concours de M. Louis Flameng, baryton. Programme : 1. Sonate pour piano et violon (op. 12 n° 2) en *la* majeur (Beethoven), par Mlle Henriette Eggermont et M. Moins; 2. Trois mélodies : a) Confidence, b) Comparse, c) Les Corbeaux (E. Closson), par M. Flameng; 3. Solo et adagio du Concerto en *sol* mineur (Max Bruch), par M. Moins; 4. Polonaise brillante (Chopin), par Mlle Eggermont; 5. Trois mélodies : a) Viens avec moi dans la Nuit d'été, b) Petite chanson pour Klaribella, c) Cri de guerre touranien (P. Gilson), par M. Flameng; 6. Sonate pour piano et violon en *ut* mineur (op. 45) (Grieg), par Mlle Eggermont et M. Moins.

Dresde

Opéra. — Du 8 au 15 janvier : Don Pasquale, Der Kinderweihnachtstraum; Euryanthe; Othello; Don Pasquale, Ballet; Der Schelm von Bergen, Kurmærker und die Picarde, Ballet; quatrième Sinfonie-Concert (série B); Tannhæuser; Robert le Diable.

Paris

Opéra. — Du 9 au 14 janvier : Samson et Dalila, l'Etoile; Faust; Samson et Dalila, Coppélia; la Burgonde.

Opéra-Comique. — Du 9 au 14 janvier : Manon; Fidelio; la Vie de bohème; Fidelio; la Vie de bohème; Fidelio.

Conservatoire. — Sixième concert de la Société de Concerts, le dimanche 15 janvier, à 2 h. Programme: 1. Symphonie en *la* (Beethoven); 2. Cantate n° 21 (J. S. Bach); soli : Mme Lovano, Mlle M. Dupuy, MM. Cazeneuve et Auguez; 3. Ouverture du Roi Lear (Berlioz).

Concerts-Colonne. — Dimanche 15 janvier, à 2 h. 1/4, onzième concert. Programme : 1. La Procession nocturne (Henri Rabaud); 2. Concerto en *ut* mineur, pour piano (Saint-Saëns), par M. Raoul Pugno; 3. Concerto en *fa* (Lalo), par M. Eug. Ysaye; 4. Episode symphonique (Sarreau), par M. Raoul Pugno; 5. Concerto en *ré* mineur, pour deux violons (Bach), par MM. Ysaye et Remy; 6. Prélude du troisième acte de Lohengrin (Wagner).

Concerts-Lamoureux.—Dimanche 15 janvier, à 2 h. ½, douzième concert. Programme : 1. Symphonie héroïque (Beethoven); 2. Air d'Alceste (Gluck), chanté par Mme Raunay; 3. Poème symphonique sur le drame d'Ibsen : Brand (Omer Letory); 4. L'Invitation au voyage, mélodie (Henri Duparc); 5. Concerto pour violoncelle (Saint-Saëns), exécuté par M. Brandoukoff; 6. Fragments de Tannhæuser (R. Wagner) : air d'Elisabeth, chanté par Mme Raunay et Introduction du troisième acte; 7. Ouverture de Geneviève (Schumann).

Salle Erard (rue du Mail, 13). — Mardi 17 janvier, à 8 ½ h. Concert donné par MM. Auguste Maurage, violoniste et Raymond Moulaert, pianiste, de Bruxelles. Programme : 1. Sonate pour piano et violon (G. Lekeu); 2. Sonate en *la* bémol (op. 110) pour piano (L. van Beethoven); 3. Poème pour violon et piano (E. Chausson); 4. Prélude, Choral et Fugue pour piano (C. Franck); 5. Chaconne pour violon seul (J. S. Bach).

Salle Pleyel (22, rue Rochechouart). — Vendredi 20 janvier, à 4 h. Récital de violon donné par M. Auguste Maurage, de Bruxelles. Programme : 1. Concerto en *ré* mineur (H. Wieniawski); 2. Romance (op. 40) (L. van Beethoven); 3. Sonate « Folia » (Arc. Corelli); 4. Concerto en *mi* (J. S. Bach); 5. Poème (op. 25) (E. Chausson); 6. Adagio (F. Ries); 7. Zigeunerweisen (P. de Sarasate).

Tournai

Concerts de l'Académie de musique. — Dimanche 15 janvier, à 4 ½ heures précises, à la Halle aux Draps, audition de musique belge, avec le concours de MM. L. Delune, pianiste, A. Martin, clarinettiste, premiers prix du Conservatoire royal de Bruxelles. Programme : 1. Marche funèbre de l'oratorio Franciscus (E. Tinel); 2. a) La vierge à la Crèche (C. Franck), b) Les danses de Lormont (chœurs pour voix de femmes et orchestre) (C. Franck); 3. Première sonate pour piano (L. Delune); 4. Concerto pour clarinette et orchestre (***); 5. Rapsodie sur des thèmes dahoméens (A. De Boeck); 6. Prélude (Liefdebloem) (P. Gilson); 7. Venise (suite I et II des impressions d'Italie) chœur pour voix de femmes et orchestre (P. Lebrun); 8. Fantaisie sur des chansons flamandes pour piano et orchestre (A. De Greef); 9. Kermesse flamande du ballet de Milenka (J. Blockx); 10. Cortège-Marche (N. Daneau).

PIANOS IBACH

10, RUE DU CONGRÈS
BRUXELLES

VENTE, LOCATION, ÉCHANGE, SALLE D'AUDITIONS

NOUVEAUTÉS

de la Maison Veuve LÉOPOLD MURAILLE, à LIÉGE (Belgique)

MUSIQUE RELIGIEUSE

Deruyts, J. J. Te Deum pour grand orchestre	5 —
— Messe en sol, 4 voix, chœurs et orgue	4 —
Cortin, J. Ave Verum, solo	1 —
Dethier, Em. Languentibus, solo de B.	0 75
— Jesu Salvator, solo T, ch. 4 v.	1 —
Radille, J. Ave Maria, solo	1 —
Warlimont, Fr. O Salutaris, solo	1 —

MUSIQUE POUR ORGUE

Répertoire de l'Organiste

Rheinhardt, Mélange sur Faust	3 —
Schmitt, G. L'Art de préluder	6 —
Uffoltz. Cinq Messes complètes contenant vingt quatre entrées, marches, sorties, etc.	5 —
Gilson, Paul. Dix petits préludes	2 50
Maes, Louis. Sonate	4 —

LITTA, P. **ELLYS,** conte dramatique en un acte (partition Piano et Chant)	10 —
Id. Id. (le libretto	1 —
ANTOINE EUG. **ESTHER de RACINE** (partition Piano et Chant)	6 —

VIOLON ET PIANO

Boulanger, Luc. L'Ondine, polka	1 75
Michel, Ed. Berceuse	1 75
— Lamento	1 75

CHANT ET PIANO

Dethier, Emile. Le Jésus d'Amour, cantique après la communion, solo et chœur à 3 voix	1 50
— Le printemps, duo ou chœur (textes français et allemand)	3 —
Dupuis, Sylv. Dans la Montagne, chœur à 4 voix d'homme	4 —
— Magna vox, Hymne à St-Lambert, composé au Xe siècle par l'évêque Etienne, harmonisé a 4 voix d'homme	1 —
Hermant (l'Abbé). Venez tous à Saint-Joseph, cantique à 3 voix	1 25
Lemaitre, Léon. Lyda, romance	1 —

PIANO

Bouyat, A. Zizi Tiny, valse très facile	1 —
D'Archambeau, J. M. Le Rossignol, polka très facile	1 —
(de) Dammés, Ed. Les Polichinelles, ballet, divertissement (en recueil)	3 —
— Marche d'entrée extraite	1 75
— Adagietto »	1 —
— Marche finale »	1 —
Dupuis, Sylv. Sérénade	2 —
Gilson, Paul. Dix préludes courts et faciles	2 50
Radille, Jean. Liége-Attractions	1 25
Streabbog, L. Petite marche très facile	1 —
— Green, schottisch très facile	1 —
— L'Irrésistible, mazurka très facile	1 —

COMPOSITIONS DE RICHARD BELLEFROID (N. RIBEL)

CHANT

Si vous saviez, mélodie.	**Sully Prudhomme** fr.	1 —
Le vase brisé,	—	1 —
Rose et Papillon, »	**Victor Hugo.**	1 —
Pourquoi sommeiller »	—	1 —
Bonheur caché, »	**E. Deschanel.**	1 —
A une fleur, »	**A. de Musset.**	1 —
Venise, »	—	1 50
A demi-voix, »	**A. Baron.**	1 25

PIANO

Barcarolle	1 —
Serpentine, étude-valse	1 —
2e Impromptu	1 —

MUSIQUE D'ÉGLISE

Ave Maria, solo avec accompagnement d'orgue	1 —
» » » » » et de violon	1 50
Pie Jesu, solo en trois tons (en *ré*, en *si* et en *la*)	0 75
Requiem æternam, solo en trois tons (en *fa*, en *ré* et en *ut*)	1 —
Ave Maris Stella, solo avec accompagnement de 2 voix égales ad libitum en deux tons (en *la* et en *fa*)	1 —
O Salutaris, chœur à 4 voix mixtes, avec accompagnement du quatuor d'archets ad libitum	1 50
Chaque partie séparée	0 10

Envoi franco contre payement

Maison J. GONTHIER

Fournisseur des musées

31, Rue de l'Empereur, 31, BRUXELLES

MAISON SPÉCIALE

pour encadrements artistiques

IMPRIMERIE

TH. LOMBAERTS

7, MONTAGNE-DES-AVEUGLES, BRUXELLES

SPÉCIALITÉ D'OUVRAGES PÉRIODIQUES

PROGRAMMES DE CONCERT

NUMÉRO 4

VOLUME XLV

22 JANVIER 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central,** rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon ; Mme Lelong, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 4. 22 janvier 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — EMILE WAMBACH — A. WILFORD—WILLIAM CART—MARCEL DE GROO—CH. CASTERMANS — L. LESCRAUWAET—J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

ÉTUDE

SUR LA

DAMNATION DE FAUST

(Suite). — Voir le dernier numéro

Bien des coupures, ratures ou collettes témoignent de ses indécisions. Quelques-unes vont nous faire connaître des particularités dignes de remarque ou des fragments inédits de Berlioz poète ou musicien.

La *Marche hongroise* n'est pas entièrement autographe : seules, la première et les dernières pages sont de la main de Berlioz. On sait qu'il en avait laissé le manuscrit à la ville de Pesth, après la première audition, qui souleva tant d'enthousiasme ; il n'eut donc besoin que d'intercaler une simple copie dans la partition définitive. Mais, d'autre part, il a dit qu'il avait ajouté à la coda une trentaine de mesures ; et précisément les dernières pages de la marche, redevenues autographes, témoignent de ce remaniement. L'examen du manuscrit confirme donc, point par point, les dires des *Mémoires*.

Dans le Chant de la fête de Pâques, les quatre notes imitant les cloches l'ont de nouveau préoccupé. Nous avons vu comment il avait réalisé cet effet dans les *Huit scènes*. Dans l'autographe, il fait d'abord doubler le dessin des basses par « deux pianos ou quatre cloches graves (*do, fa, mi, ré*) » dans la coulisse. Cette partie est notée au bas des pages, par trois fois (au commencement, au milieu et à la fin) ; puis, définitivement, il a biffé le tout, en revenant à la combinaison la plus simple, celle qui consiste à donner le dessin aux seuls violoncelles et contrebasses en pizzicato.

Le chœur des buveurs dans la cave d'Auerbach a subi une grande coupure, plus de sept pages, toute une reprise. Les vers qui s'y trouvent étant simplement de M. Gandonnière (un poète qui nous paraît avoir eu quelque chance en collaborant à une partie de l'œuvre de Berlioz : sans cela, qui saurait son nom ?), il est fort surperflu de les donner.

La chanson de Brander, reproduisant presque identiquement la première version, est de la main d'un copiste, sauf quelques touches ajoutées par Berlioz.

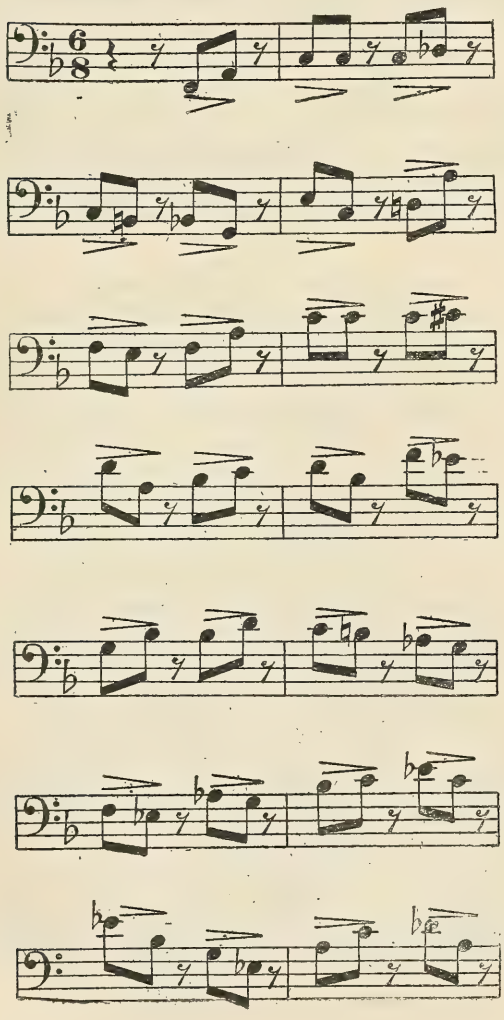
Le milieu de la scène des Sylphes (la partie la plus modifiée de la partition originale) présente plusieurs ratures et collettes qui témoignent des hésitations prolongées du compositeur. A la fin de la danse des Sylphes, l'effet de lointain était encore plus étendu : quatre mesures faisant entendre un unique *la* pointé de mesure en mesure par les violons, ont été

coupées, resserrant le morceau à ses proportions définitives.

Dans le chant des flûtes accompagnant la première entrée de Marguerite, treize mesures ont été biffées. La coupure est opérée franchement, le raccord se faisant sur la reprise du thème. Le cas était le même pour la coupure du chœur des buveurs.

Une coupure de dix-sept mesures a été faite aussi dans le prélude de basses de la ballade du roi de Thulé. Ici, faisons mieux que de nous borner aux explications : voici le passage coupé lui-même ; il nous est facile de le donner, puisqu'en cet endroit, la musique ne comporte qu'une partie, et nous avons encore l'avantage de présenter à nos lecteurs un fragment musical inédit de la *Damnation de Faust* :

Contrebasses. *Pizzic.*



Ce dessin, on l'a reconnu, n'est autre que le chant de la ballade modifié dans son rythme. Il faut avouer que, présenté ainsi, et alors que l'auditeur n'est pas encore familiarisé avec la mélodie, il n'offre aucun sens. Berlioz l'a bien senti ; aussi a-t-il supprimé ces dix-sept mesures et les a-t-il remplacées par deux autres qui se raccordent avec la suite de la citation, donnant ainsi à la ritournelle de la « chanson gothique » des dimensions plus raisonnables.

Il est à remarquer que la ballade du roi de Thulé est deux fois notée dans le manuscrit, chaque fois de la main de Berlioz : d'abord en *sol*, ton original, puis en *fa*, ton définitif. La même observation s'applique à la sérénade, écrite d'abord en *do*, puis descendue d'un demi-ton et mise en *si*.

Les coupures se multiplient à partir de ce point. Je ne signalerai que les plus caractéristiques.

Dans le menuet des follets, la dernière partie semble avoir été refaite : neuf mesures sont coupées avant l'épisode à quatre temps, sur le thème de la sérénade, et cet épisode lui-même est écrit sur un petit papier oblong dont on ne trouve aucune autre feuille dans la partition, et qui a été substitué à des pages détachées. Un autre détail achève de nous convaincre qu'à l'origine, le morceau s'achevait différemment : c'est cette étonnante réplique de Méphistophélès, également coupée :

Ah ! bravo la pédale!
On dirait d'un chanoine endormi !

Et nous savons qu'aujourd'hui, aucune pédale ne ronfle à la fin du menuet des follets !

Particularité non moins curieuse : la sérénade était prolongée autrefois par une longue coda chantée par le chœur, *sotto*

voce, avec des passages vocalisés par Méphistophélès. Cela encore a été supprimé, et Berlioz est revenu à la forme simple de son inspiration originale.

Dans l'ancienne version de la scène de Marguerite seule, la romance « D'amour l'ardente flamme » était suivie du chœur des soldats dans tout son développement. Berlioz l'a fidèlement recopié dans sa partition définitive; mais, s'apercevant qu'il n'était plus nécessaire de revenir si longuement sur un morceau déjà exposé dans son entier à la fin de la seconde partie, il en a biffé définitivement neuf grandes pages, évoquant simplement le souvenir de la scène par quelques rappels lointains de la retraite, du chœur des soldats et de celui des étudiants.

On voit qu'en somme, la plupart de ces remaniements ont consisté à diminuer l'étendue de l'œuvre, conçue avec plus d'ampleur encore que nous ne la connaissons. Mais il faut ajouter que toutes ces coupures sont faites avec le plus grand tact, portant sur des développements inutiles et susceptibles de lasser l'attention, et aussi sur des épisodes de moindre valeur. Sauf la coda de la sérénade de Méphistophélès, dont l'effet serait peut-être curieux, il ne semble pas qu'aucun des sacrifices accomplis soit fort regrettable.

Voici encore trois vers inédits, coupés dans la scène entre Faust et Méphistophélès, après ces paroles : « J'entends des chasseurs qui parcourent les bois » :

> Ceux-ci goûteraient peu ta pâle rêverie;
> Ils comprennent la vie
> Et quand le cerf est aux abois...

Il y a aussi quelques mesures coupées par-ci par-là dans le Pandémonium; mais nous ne pensons pas que les *Tradioun marexil*, *Fory my*, *Midara caraïbo*, et autres gentillesses swedenborgiennes, fussent-elles inédites, présenteraient beaucoup d'intérêt à nos lecteurs!

Pour finir, voici deux petites notes crayonnées au verso des derniers feuillets de la troisième et de la quatrième partie.

Sur le premier, un brouillon (sur deux portées) de la dernière partie du menuet des follets (ce qui confirme nos précédentes conjectures que cette partie a été composée pour remplacer une autre terminaison, laquelle a disparu); puis, au bas, en travers de la page, ces mots :

> 50 par 10 font 500 francs.
> 50 fois 50 francs font 2500 francs.

Ce calcul compliqué a trait au prix de revient des planches pour la gravure. Nous en retrouvons un semblable à la fin de la partition autographe des *Troyens*.

Sur la dernière page, ont lit cette autre indication, que nous reproduisons après M. Ch. Malherbe :

> L'ouvrage entier dure 2 heures et 18 minutes
> plus 3 entr'actes de 5 minutes 15 minutes
> 2 heures 1/2 et 3 minutes.
> En commençant à 1 heure 3/4,
> il sera fini à 4 heures 18 minutes,
> au plus tard à 4 heures 1/2.

On voit par ces menu détails que Berlioz n'était pas seulement l'artiste rêveur et chimérique que l'on pourrait croire, mais qu'il savait fort bien, lorsqu'il le fallait, devenir un homme pratique.

(*A suivre.*) JULIEN TIERSOT.

Chronique de la Semaine

PARIS

CONCERTS LAMOUREUX

Encore une œuvre nouvelle d'un jeune compositeur, et d'un jeune compositeur français. C'est à n'y pas croire! Et pourtant cela est. Aussi, de toutes parts, on accable d'éloges M. Chevillard pour sa prodigieuse activité et pour le vif intérêt qu'il témoigne depuis quinze jours aux représentants de la jeune école française.

Dans le *Poème symphonique* qu'il nous a fait entendre dimanche dernier, M. Omer Letorey (un prix de Rome) s'est inspiré de *Brand*, drame d'Ibsen. En voici l'argument : « J'ai prêché l'abnégation et le sacrifice. Et des milliers d'hommes me suivaient, mais pas un n'eut le courage d'atteindre les hauteurs. Je suis seul. Désormais, le poème de ma vie coulera riche et ardent, parmi les agitations et les misères humaines, en la contemplation de mon idéal. »

Le contraste est frappant entre la musique de M. Letorey et le texte qu'on vient de lire. Autant celui-ci est abstrait, obscur, nébuleux, autant

celle-là est claire, franche et de bon aloi. L'œuvre débute par un choral que chantent les cuivres et qui exprime le sacrifice, l'abnégation. Interrompu par une belle phrase des altos, le motif est repris par les violons avec plus de douceur et de tendresse. Viennent ensuite les bois, qui disent les agitations et les misères humaines; et enfin le choral reparaît en une péroraison brillante, parfois même un peu bruyante, pour célébrer la victoire de l'idéal triomphant. Cette partition, admirablement mise en valeur par l'orchestre de M. Chevillard, a produit grand effet sur le public du Cirque d'Eté. Les qualités du compositeur sont, je l'ai dit, la netteté, la franchise et la clarté; mais on pourrait lui reprocher l'abus des unissons et une discrétion trop marquée dans l'emploi de la polyphonie orchestrale. A l'exemple de M. Jules Bouval (et non Bonval, comme on l'a imprmé à tort dans le dernier numéro du *Guide Musical*), M. Letorey est au nombre de nos jeunes compositeurs français que n'a pas encore atteints l'épidémie wagnérienne. Nous leur en adressons, à l'un et à l'autre, nos plus sincères félicitations.

A la même séance musicale, M^me^ Raunay s'est fait applaudir dans l'*Invitation au voyage*, charmante mélodie de M. Henri Duparc, dans le fameux air d'*Alceste :* « Divinités du Styx » et dans l'air d'Elisabeth du troisième acte de *Tannhæuser*.

M. Brandoukoff a donné une nouvelle audition, et avec le même succès, du *Concerto* pour violoncelle de M. Saint-Saëns.

Enfin, M. Chevillard nous a fait entendre une fois de plus l'ouverture de *Geneviève* de Schumann et la *Symphonie héroïque*. Cette dernière œuvre surtout a été rendue avec toute la perfection désirable. Je me permettrai cependant de rappeler au chef actuel des Concerts Lamoureux — car il semble vraiment l'avoir oublié — que Beethoven a composé d'autres symphonies, avec lesquelles le public ne serait peut-être pas fâché de renouveler de temps en temps connaissance.

ERNEST THOMAS.

CONCERTS COLONNE

Dimanche dernier, le programme du concert Colonne n'était pas ordinaire.

Il faut une certaine hardiesse pour composer une matinée presque exclusivement d'œuvres contemporaines et la charger, en outre, de trois concertos. Cette forme musicale ne tient pas la tête des attractions les plus recherchées, mais personne ne lui conteste le grand mérite de mettre mieux que toutes autres en relief le talent des exécutants. Et, quand ceux-ci s'appellent Ysaye, Pugno et Remy, on lui pardonne vite ce qu'elle a d'un peu spécial.

Le *Guide* a déjà parlé d'eux dans son dernier numéro et de la *Procession nocturne* de M. Henri Rabaud. Je ne m'y attarderai donc pas. Cependant, je tiens à dire à ce jeune auteur à quel point j'ai été séduit par la fraîcheur de son œuvre et combien je lui sais gré d'avoir osé dégager sa pensée avec une franchise de moyens de laquelle nous sommes malheureusement désaccoutumés. Il faut, en ce temps, beaucoup de courage pour se montrer sincère, négliger le moule favori et substituer sa propre formule à celles que le public est habitué à se voir servir. M. Rabaud est un poète; il a quelque chose à dire et il est ému. Son langage musical est bien l'expression naïve, quoique savante, de sa pensée. On ne saurait, je crois, lui faire de plus grand éloge. C'est à la loyauté de sa facture autant qu'à la facilité de ses idées qu'il doit d'avoir conquis d'emblée la belle place où le public justement le porte. Il conservera cette place sans nul doute et montera, plus haut même, si la science et la redoutable habileté ne viennent pas troubler sa limpidité cérébrale.

Que ne puis-je adresser les mêmes éloges à M. G. Sarreau ! L'*Episode symphonique* que je viens d'entendre de lui n'établira pas, je le crains, sa réputation sur de biens larges bases et ne le classera pas parmi les abondants. Quel contraste entre ces deux jeunes ! La pensée de l'un déborde, ruisselle et inonde; celle de l'autre reste à ce point obscure, qu'on doute qu'elle existe. La *Procession nocturne* est un lac où le soleil joue et dont on voit clairement le fond; l'*Episode symphonique* est une onde opaque dont les eaux troublées se refusent à refléter la lumière. M. Rabaud parle parce qu'il ne saurait se taire, étant plein d'idées, et M. Sarreau bavarde parce qu'il n'a rien à dire.

Une belle forme n'a jamais suffi à couvrir l'inanité du fond. Les faux parnassiens seuls professent l'opinion contraire. Que M. Sarreau veuille bien se mettre à penser avant d'écrire, et peut-être verrons-nous bientôt sourdre un talent auquel je veux croire, mais que M. Pugno lui-même est resté impuissant à dégager.

Faut-il parler du *Concerto* en *ut* mineur de M. Saint-Saëns? Oui, pour affirmer une fois de plus la superbe tenue de cette œuvre savante et mélodieuse, où ne se découvre pas une faiblesse et qui fait au piano, admirablement combiné avec l'orchestre, la juste part à laquelle il a droit dans ces sortes de tournois organisés à la gloire de la virtuosité pure, sans lui attribuer, conformément aux exagérations habituelles, une inutile et gênante prépondérance. M. Raoul Pugno l'a joué en maître; son succès a été considérable.

A suivre le *Conccerto* de ce maître, celui de M. Lalo n'a pas gagné. Quoique émaillé de belles qualités, il sonne creux aux oreilles où bruissent encore les plénitudes orchestrales et les harmonies touffues dont est faite l'œuvre de M. Saint-Saëns. La préoccupation de mettre en valeur le soliste au détriment de la partie orchestrale y est trop accentuée et aboutit à une incurable maigreur.

Gêné par une douleur subite au poignet gauche, M. Ysaye a demandé au public de l'exempter de l'*allegro*. On en a profité pour lui faire une ovation fort méritée par l'exécution des trois premières

parties. Personne du reste n'a eu à se plaindre de ce contretemps, car M. Ysaye, reposé et plus dispos que jamais, est bientôt revenu en compagnie de M. Remy pour exécuter avec son ordinaire maëstria cet étonnant *Concerto* en *ré* mineur de Sébastien Bach, qui est bien la fantaisie la plus originale et la plus admirablement délicieuse qui se puisse imaginer. D'ECHERAC.

⚜

Les deux grands artistes Raoul Pugno et Eugène Ysaye, ces deux frères en art, faisaient presque à eux seuls les frais du Concert Colonne au Nouveau-Théâtre, le 12 janvier. Il est impossible de rêver des exécutions plus parfaites de la *Suite* pour piano (nº 14) de Hændel, par Raoul Pugno, et de la *Sonate* en *ré* (nº 4) du même Hændel, comme du *Prélude* en *mi* majeur de la *Sixième Sonate* de violon de Jean-Sébastien Bach, par Eugène Ysaye. Puissance, tendresse, expression passionnée et dramatique, spiritualité, style magistral, rapidité vertigineuse des traits, virtuosité égale, sinon supérieure, à celle des plus grands artistes du passé, effets surprenants des contrastes, telles sont les qualités maîtresses que déployèrent les deux merveilleux virtuoses, dont le succès fut éclatant. Ils jouèrent également, avec un art très fin, et avec le concours de M. Baretti, leur digne partenaire, les naïves et gracieuses *Pièces en forme de concerts* du grand ancêtre Rameau, qui ont paru dans la superbe et richissime édition des œuvres du maître dijonnais publiée par MM. Durand et fils, sous la direction de C. Saint-Saëns, puis avec M. Jacques Thibaut, Mlle Delerba, MM. Monteux et Baretti, le très intéressant *Concert* en *ré* majeur de M. Ernest Chausson, une des pages les meilleures sorties de la plume de ce disciple de César Franck. Nous avons déjà célébré dans le *Guide Musical* les mérites de l'œuvre lorsqu'elle fut exécutée, le 23 avril 1892, à la Société nationale de musique ; nous n'y reviendrons pas. Heureux M. Chausson, d'avoir eu de tels interprètes! Plus fortuné que le paysan de Virgile, il sait apprécier son bonheur.

Le concert, sous la direction de M. Laporte, remplaçant M. Colonne en train de cueillir des lauriers à l'étranger, débutait par l'ouverture des *Noces de Figaro* et prenait fin avec la charmante *Badinerie* de J.-S. Bach. HUGUES IMBERT.

⚜

M. Auguste Maurage, qui vient de donner une intéressante séance à la salle Erard, avec le concours de M. Raymond Moulaert, pianiste, est un des brillants lauréats du Conservatoire de Bruxelles. De taille élancée, avec ses cheveux noirs rejetés en arrière, son visage imberbe, ses yeux vifs, ses mains grandes, sèches et nerveuses, il fait songer à la silhouette de Paganini jeune. Nous ne dirons pas qu'il possède l'étonnante virtuosité du grand violoniste gênois. Mais c'est un vaillant qui est en excellente voie et peut regarder hardiment l'avenir. Les plus belles qualités déployées par lui dans la *Sonate* de G. Lekeu, le *Poème* (op. 25) de Chausson et la *Chaconne* pour violon seul de J.-S. Bach, sont une justesse irréprochable, un son pur et délicat sans être de gros volume, un grand respect des œuvres interprétées, une technique qui n'ira qu'en se perfectionnant. L'archet est souple et vibrant. Nous aurions deux critiques à formuler : la première au sujet de la composition du programme, qui ne contenait pour ainsi dire que des œuvres de même école, de mêmes tendances, ce qui amène forcément la monotonie; la seconde relative au mouvement trop pressé donné à la *Chaconne* de Bach, ce qui n'a pas permis au virtuose de donner aux traits toute la netteté désirable. Son partenaire, M. Raymond Moulaert, est un pianiste qui a déjà de l'acquis, mais un peu froid et sec. Il a exécuté seul, non sans talent, la *Sonate* en *la* bémol (op. 110) de Beethoven et le *Prélude, Choral et Fugue* pour piano de César Franck. H. I.

⚜

La première des quatre séances données par MM. Luzzato, J. White et C. Casella, à la Bodinière, se recommandait par la beauté des œuvres et la qualité de l'interprétation. Les très remarquables artistes ont exécuté à la perfection le *Trio* en *ré* majeur de Beethoven, la *Sonate* pour piano et violon de César Franck et le *Trio* en *ut* mineur de Johannès Brahms. Un bon point à MM. Luzzato, White et Casella pour mettre en lumière les œuvres du maître de Hambourg, qui ne sont pas encore appréciées en France comme elles le méritent. Le public de la Bodinière leur a prouvé sa satisfaction en les applaudissant très chaudement.

⚜

Le mercredi 11 janvier, charmante séance donnée à la salle Erard par la Société de musique nouvelle. Après de suggestives *Impressions lointaines* de M. Madel Cler et de séduisantes mélodies de M. Falkenberg, nous avons applaudi Mme Jossic en une *Etude de concert* de Marmontel et deux pièces pour piano de M. Henry Jossic. Trois mélodies de M. Eymieu, d'une forme et d'une limpidité tout à fait charmantes, ont été interprétées par Mlle Lina Pacary avec le talent que l'on sait. Enfin, M. Georges Pfeiffer, secondé par Mlle d'Herbécourt, a mis en pleine valeur des *Variations artistiques* de sa composition pour deux pianos, dont nous avons beaucoup admiré la fraîcheur d'inspiration et l'élégance d'écriture.

J. D'OFFOËL.

⚜

Concert très suivi et d'un vif intérêt donné par le violoncelliste M. L. Abbiate, le 14 janvier, à la

salle Erard, avec le concours de M. G. Mauguière, de l'Opéra-Comique, et de M. Daraux. M. Abbiate a tenu, cette fois, à se faire connaître comme virtuose et comme compositeur. A noter que les œuvres n'étaient point des pièces pour violoncelle, mais des *lieder*, d'un tour mélodique assez bien venu, avec des accompagnements quelque peu cherchés. MM. Mauguière et Daraux les ont fait fort bien valoir. Des morceaux pour violoncelle exécutés par M. Abbiate, les plus appréciés ont été l'*adagio* du *Concerto* de Boccherini, l'*intermezzo* du *Concerto* de Lalo, une gracieuse *Mazurka* de Popper, bien supérieure à la *Danse des Elfes* du même auteur, et surtout le *Chant arabe* de Glazounoff. X.

⚜

Nous avons déjà annoncé les très suggestives séances musicales que doit donner cet hiver, à la salle Pleyel, le quatuor Parent, Baretti, Lammers et Denayer. La première séance aura lieu le 27 janvier et elle sera entièrement consacrée à Johannès Brahms. On entendra le *Quatuor* à cordes (*ut* mineur), la *Sonate* (op. 78) pour piano et violon, le *Quatuor* en *sol* mineur pour piano et cordes, et six mélodies de *Maguelone* (première audition), traduction française de J. d'Offoël. Ces dernières seront chantées par Mlle Marie Mockel.

⚜

Les 9 et 17 février, et le 6 mars 1899, Mme Roger-Miclos et M. René Carcanade donneront trois séances de sonates pour piano et violoncelle dans les salons Pleyel. On y entendra des sonates de J. Brahms, Beethoven, Saint-Saëns, Boëllmann, E. Bernard, Chevillard et A. Rubinstein.

⚜

On parle décidément de l'exécution, à la saison prochaine, de *Tristan et Iseult* à l'Opéra-Comique. On serait alors forcé de rétablir l'orchestre à sa première profondeur.

⚜

Lundi 23 janvier, à 9 heures du soir, salle Pleyel, concert donné par Mme Catherine Laënnec, pianiste, avec le concours de Mlle Marguerite Martini, de l'Opéra.

⚜

MM. Eugène Ysaye et Raoul Pugno donneront à la salle Pleyel quatre séances de sonates pour piano et violon, classiques et modernes, les vendredi 27 et lundi 30 janvier, jeudi 2 et lundi 6 février 1899, à 4 heures de l'après-midi.

Première séance : J.-S. Bach; deuxième séance : L. Van Beethoven; troisième séance : Ed. Grieg; quatrième séance : Saint-Saëns, de Castillon et César Franck.

BRUXELLES

M. Joseph Dupont avait fait une large place aux compositeurs belges sur le programme de son troisième concert d'abonnement (Concerts populaires). Il faut l'en féliciter, car peu à peu s'effacent ainsi les regrettables préventions du public à l'égard de l'école nationale. On n'a pas encore trouvé mieux que la marche pour prouver le mouvement; et la vraie façon de prouver que nos compositeurs savent composer, c'est de jouer leurs œuvres.

Le concert s'est ouvert par une petite cantate de M. Edgar Tinel, *Rose des blés*, pour ténor solo, chœur et orchestre. Bien qu'elle ne date pas d'hier, puisqu'elle fut exécutée il y a une dizaine d'années à Louvain, sous son titre original flamand *De Kollebloem*, cette partition a gardé une intéressante fraîcheur et un charme poétique délicat. Depuis lors, certes, la manière de M. Tinel s'est développée, il a élargi son style, amplifié sa forme, enrichi sa palette chorale et orchestrale; il a donné sa mesure dans l'oratorio de *Franciscus*, qui est une œuvre forte, de belles proportions et de grande allure. Pour avoir un caractère plus intime, son aimable partition de la *Kollebloem* n'en demeure pas moins l'une de ses meilleures et de ses plus heureuses inspirations. Cet hymne gracieux au *Coquelicot* a une sincérité d'accent si naïve et si juste, qu'il charme et séduit comme au premier jour, bien que nous ayons fait du chemin depuis lors, et lui aussi.

Il y a, il faut bien le dire, une bien plus grande richesse orchestrale dans les fragments du ballet la *Captive* et dans la *Marche solennelle* de M. Paul Gilson, qui terminaient le concert, mais il n'y a pas, tant s'en faut, la même émotion et le même sens poétique. Le talent de M. Gilson, dont les prémisses, avec la *Mer* et *Francesca di Rimini*, promettaient une si riche moisson, semble depuis subir une crise qui aura, nous l'espérons, une fin. Pour le moment, le jeune maître se répète et s'épuise en effets d'instrumentation qui masquent une regrettable indigence d'idées et même d'impressions.

De son ballet la *Captive*, l'introduction se développe sur un thème de fanfare qui se reproduit d'un bout à l'autre sans qu'un contraste thématique ou rythmique vienne rompre la monotonie du développement, et le plan du morceau est si vaguement établi, qu'on est tout surpris qu'il n'aboutisse à rien. Dans sa *Danse orientale* et sa *Fantasia*, toujours avec les brillantes qualités de coloriste orchestral qui le distinguent, M. Gilson ne nous donne pas autre chose que ce qu'il nous avait offert dans sa *Fantaisie sur des Airs canadiens* et autres arrangements analogues; et sa *Marche solennelle*, où il triture plus qu'il ne varie le thème liturgique du *Te Deum*, nous laisse une impression identique. De l'habileté, beaucoup d'habileté même de l'ingéniosité quelquefois, mais pas une sensa-

tion, pas une vision, rien qui trahissse une émotion ou évoque une image. Sa magie orchestrale ne correspond à aucun sentiment intérieur; cette fulgurance reste froide. Il importe que le jeune maître si sympathique à tous les points de vue et dont l'esprit est d'une culture si rare, se surveille et cherche à renouveler ses impressions en même temps que les nôtres. L'artiste qui n'a rien à nous dire de lui-même, qui ne nous livre pas sa personnalité, ne peut compter longtemps nous intéresser. Il y a autre chose dans l'art que des habiletés de facture.

Ce n'est pas à Saint-Saëns qu'on pourrait reprocher de ne pas se livrer. Dans chacune de ses œuvres, il a mis quelque chose de lui-même et il n'en est pas une qui nous laisse indifférents, par cela même. En route pour les Indes, il entend sur les bords du Nil une mélodie qui le charme, et aussitôt il en tire ce qu'on attendait le moins, non pas une fantaisie, non pas un poème symphonique ou un tableau musical, mais un concerto de piano! C'est absolument ressemblant, et rien n'est plus caractéristique de cet esprit subtil, capricieux, fantasque même un peu, chez lequel les envolées poétiques et le lyrisme le plus élevé coudoient la fantaisie gamine de Gavroche, — rien n'est plus sincère et plus vrai, étant donné l'homme et l'artiste, que la véritable gageure qu'est ce concerto. On l'entendait pour la première fois à Bruxelles avec orchestre. Il a plu beaucoup et c'est une œuvre des plus séduisante. Passionnée et brillante dans le premier mouvement, colorée et poétiquement élégiaque dans son andante, où cependant des cliquetis amusants du piano semblent évoquer des souvenirs de danses orientales; de nouveau entraînante et capricieuse dans son finale, elle offre une très grande variété d'impressions. Quelle souplesse de coloris, qu'elle verve! Cela vit et palpite d'un bout à l'autre, par l'abondance des dessins mélodiques et des rythmes enchevêtrés.

Dédié à Diémer et créé par celui-ci à Paris, il y a deux ans, cet amusant et, par moments, très beau concerto a trouvé dimanche en M. Arthur De Greef un interprète supérieur. Ah! le bel et généreux artiste, et que Saint-Saëns, s'il n'était pas aux antipodes, eût eu de plaisir à entendre son œuvre jouée par ces mains jeunes qui ont tant de grâce et d'élégance, qui tirent de l'instrument un son si fin et si perlé et qui ont aussi, quand il le faut, une fougue si entraînante! Le régal a été pour nous.

M. De Greef a joué en outre, spirituellement, la *Fantaisie* pour piano et chœur de Beethoven, rarement entendue et qu'on ne peut ranger d'ailleurs au nombre des grandes œuvres du titan. Bien que le finale se développe sur un thème de marche qui rappelle une des variations du thème de l'*Ode à la Joie* de la *Neuvième Symphonie*, la *Fantaisie* n'a aucun rapport direct avec cette dernière. Elle la précède même d'une quinzaine d'années, ayant été écrite vers 1808. Beethoven en personne la joua cette année. L'histoire rapporte même que, faute de répétitions suffisantes, l'orchestre se perdit dans la troisième variation, si bien que Beethoven dut arrêter et faire recommencer toute la pièce. Pareil accident ne s'est pas produit dimanche dernier; au contraire, tout a marché à la perfection. Rarement même l'orchestre des Concerts populaires a aussi bien accompagné, et ce n'est pas un mince mérite de son éminent chef d'avoir mis en relief tous les détails de cette œuvre très difficile dans son apparente simplicité, en raison de la variété même des impressions qu'elle traduit. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que le thème initial est celui d'un *lied* de Beethoven intitulé « Les soupirs d'un qui n'est pas aimé » (*Seufzer eines Ungeliebten*). C'est ce thème qu'il varie à l'infini, tantôt d'une façon humoristique et piquante, tantôt d'une façon sentimentale et élégiaque.

Le chœur final a été parfaitement chanté par le Choral mixte de M. Léon Soubre, les ensembles de solis qui s'y intercalent par M^mes Feltesse, Duchatelet, Claire Friché, MM. Dequesne, Vandergoten et Désiré Demest. Ce dernier avait dit aussi le solo de la partition de M. Tinel. L'éminent professeur, qui a retrouvé enfin tout le métal de sa belle voix, a encore chanté avec le sentiment distingué et la diction pénétrante qu'on lui connaît deux pièces vocales également admirables: l'*Absence* de Berlioz et la *Procession* de César Franck Elles ont agréablement complété un programm vraiment intéressant et varié au possible.

M. Kufferath.

C'est au milieu des plus vives acclamations que M. F. Busoni, le grand pianiste tant fêté des Concerts populaires, a exécuté son programme, jeudi soir, à la Grande Harmonie. Mais aussi, quelle puissance, quelle délicatesse, quel charme exquis et quelle grandeur d'interprétation!

Peut-on rêver exécution plus parfaite des *Douze études*, op. 25, de Chopin? Comme la dentelle de la seconde (*fa* mineur) a paru fine sous ses doigts combien de légèreté et de grâce M. Busoni met dans l'horriblement difficile sixième, tout en tierces, si triomphalement enlevée qu'on la demandait en bis! Par contraste, avec quelle poésie; intense il chante la belle phrase *lento* de la septième (*ut* dièse mineur), pour attaquer ensuite en virtuose les difficultés des dernières études, en sixtes, en octaves, en arpèges.

Si M. Busoni est un virtuose étourdissant, c'est aussi un interprète accompli des classiques. Il nous l'a montré dans le *Prélude et Fugue* en *mi* bémol pour orgue de Bach (arrangé pour piano par lui), et dans la *Sonate* en *ut* mineur op. 111 de Beethoven.

Pour finir, du Liszt, mais pas le Liszt tant critiqué, parce que trop entendu, des *Rapsodies*. Deux légendes : celle de *Saint François d'Assise*, la *Prédication aux oiseaux*, qui se compose d'un récitatif, genre un peu vieillot, disant la prédication sur

un accompagnement trillé, imitant les chants des hôtes ailés des forêts, et celle de *Saint François de Paul marchant sur les flots*, plus ample et superbement enlevée. E. D.

⚜

Une foule énorme, composée en majeure partie de ce que Malines compte de plus mondain, était réunie mercredi soir à la Grande Harmonie pour applaudir la cantate *Boduognat* de M. Ed. Pallemaerts, pour orchestre et chœurs de trois cents personnes.

M. Pallemaerts est une intéressante personnalité. Né à Malines, il y reçut une excellente instruction, mais se sentant d'irrésistibles dispositions pour la musique, il entra au Conservatoire de Bruxelles, où il obtint, en 1890, le premier prix de piano. Trouvant la carrière aussi encombrée que difficile dans notre pays, qui laisse peu de portes ouvertes aux jeunes et ardentes initiatives, M. Pallemaerts tenta la fortune à la République-Argentine. Il fonda une école de musique à Buenos-Ayres; elle obtint un tel succès, grâce au zèle de son directeur, qu'elle est devenue le Conservatoire national, qu'elle est largement subsidiée et qu'elle compte huit cents élèves. Il serait superflu de faire un meilleur éloge de notre compatriote, qui représente dignement l'énergie nationale dans l'Amérique du Sud.

Sa musique se ressent naturellement de ses origines flamandes et malheureusement aussi de son absence du milieu d'art intense qui est le nôtre. Cette cantate et ces suites flamandes rappellent Jan Blockx, avec des relents inconscients de la musique italienne, dont la vogue n'est pas encore épuisée en Amérique. A défaut d'inspirations géniales — elles sont rares de nos jours — les œuvres de M. Pallemaerts ont le mérite d'être courtes et proprement présentées.

Entre les deux parties du concert qui lui étaient consacrées, M^{lle} Goodson a joué avec virtuosité le *Concerto* pour piano et orchestre de Tschaïkowski, M. Loevensohn a enlevé le toujours amusant *Concerto* en *la* majeur de Saint-Saëns, pour violoncelle et orchestre. Les applaudissements n'ont pas manqué à ces deux interprètes.

Quant à M. Pallemaerts, on lui a octroyé rappels, ovations et fleurs, et, ma foi, en raison de sa carrière, tout cela était bien mérité.

⚜

M. Jules Massenet est en ce moment à Bruxelles, où il est venu régler la mise au point de *Thaïs*, dont la reprise au théâtre de la Monnaie est fixée à demain lundi.

⚜

Rappelons qu'aujourd'hui a lieu le cinquième concert d'abonnement de la Société symphonique. Il sera, ainsi que nous l'avons déjà annoncé, dirigé par M. Ed. Colonne, l'éminent fondateur et actif chef d'orchestre de l'Association artistique des concerts du Châtelet, à Paris. M. Colonne sera accompagné de M^{me} Lina Pacary, une cantatrice qui a laissé d'excellents souvenirs à Bruxelles, et de M. Jacques Thibaut, violoniste solo des Concerts Colonne, dont les débuts à Paris ont fait sensation.

Pendant que M. Colonne dirigera à Bruxelles le Concert Ysaye, M. Eugène Ysaye dirigera, lui, le Concert Colonne à Paris.

Voilà un échange courtois de chefs d'orchestre entre Paris et Bruxelles, qui ne peut qu'être utile aux bonnes relations artistiques des deux pays voisins. M. Colonne nous fera entendre des œuvres françaises, M. Ysaye fera connaître aux Parisiens quelques œuvres belges.

C'est parfait!

⚜

Le quatuor Thomson, Laoureux, Vanhout et E. Jacobs donnera sa première séance dans la grande salle du Conservatoire le jeudi 26 janvier, à 8 1/2 heures du soir.

Au programme : le quatuor de Haydn connu sous le nom de *Kaizer-Quartett*, le *Quatuor* n° 7 de Mozart, et le *Quatuor* n° 10 de Beethoven.

S'adresser, pour les places, à M. Hoogstoel, au Conservatoire (aile droite), rue de la Régence, 30ª.

⚜

Aujourd'hui dimanche 22 janvier, M. P. Riesenburger inaugurera les nouveaux salons qu'il vient d'installer rue du Congrès, 10, pour l'exposition des pianos de la maison Ibach. A cette occasion, un piano-récital sera donné par M. Otto Voss, de Wiesbaden. Au programme, du Bach, du Beethoven, du Chopin, du Schumann, etc. Il y aura aussi des pièces de chant dites par M^{lle} Claire Friché.

⚜

M. Ed. Deru nous fait parvenir la circulaire suivante :

« J'ai l'honneur de vous informer que j'ouvrirai jeudi 2 février prochain, au passage Saint-Hubert (Galerie du Roi, 13), une maison d'édition, magasin de musiques, instruments à cordes, lutherie, vente et location de pianos. Les relations que j'ai acquises dans le monde musical et la sympathie dont m'honorent beaucoup d'artistes de grand renom me permettent de publier des œuvres de compositeurs dont les noms suivent : Ecole française : Raoul Pugno, Chausson, A. Messager, A. Béon. Ecole belge : Eug. Ysaye, Jan Blockx, Thomson, Arthur De Greef, Huberti, Paul Gilson, Joseph Jacob, Théo Ysaye, Ph. Flon, Rinskopf, Emile Agniez, François Rasse, Anthony, A. Marchot, Ruhlmann, Marcel Lefèvre, Dubois, De Jaeger, F. Bouserez, Maurice Delfosse, Mélant. »

CORRESPONDANCES

ANVERS. — Le concert donné le 11 de ce mois à la Société royale de Zoologie, avec le concours de Mlle Balthasar-Florence, avait attiré une foule considérable, malgré un temps épouvantable. Mlle C. Balthasar-Florence a joué l'admirable *Concerto* de Mendelssohn pour violon; sa technique est telle que la virtuose peut absolument s'effacer devant l'artiste. Elle a dit ensuite le Preislied des *Meisterzinger*, qu'elle a chanté avec un sentiment très élevé. Aussi le public de quatre à cinq mille personnes qui remplissait la salle l'a-t-il écoutée religieusement, pour éclater en bravos après une remarquable exécution de la *Première Polonaise* de Wieniawski.

Mlle Berthe Balthasar, sa jeune sœur, âgée de treize ans à peine, n'a pas été mise à l'ombre par le très grand succès de son aînée. La maëstria extraordinaire de cette enfant a absolument stupéfié l'auditoire dans le *Concerto* de Grieg, la *Berceuse* de Chopin et *Venezia e Napoli* de Liszt. Ce n'est plus un petit prodige, mais déjà une artiste. Elle tire de son magnifique Pleyel des effets de sonorité d'une remarquable poésie en même temps que d'une extraordinaire puissance.

Le programme se terminait par la très caractéristique *Polonaise héroïque* de M. Balthasar-Florence père, admirablement enlevée par l'orchestre sous la direction de M. Keurvels.

Le succès des deux sœurs s'est encore accentué le lendemain, dans une soirée à la salle Antheunis. Au programme, des œuvres de Bach, Mendelssohn, Grieg, etc.

Dimanche aux Populaires, un brillant programme avec, comme œuvre de résistance, une *Symphonie* de Svendsen. Cantatrice, Mme D. Beumer; chef d'orchestre, M. C. Leenaerts.

BARCELONE. — L'influence qu'exerce un bon chef d'orchestre, spécialement dans les opéras modernes, a été confirmée une fois de plus d'une façon évidente au Liceo, dans la représentation de *Lohengrin* donnée sous la direction de M. Joseph Mertens. Les éléments, sauf une exception, étaient les mêmes qui prirent part aux premières représentations de l'ouvrage de Wagner pendant la saison actuelle et qui laissèrent une triste impression. Dirigés par une main intelligente, ils ont donné un résultat complètement différent. Le mérite de cette grande transformation revient à M. Joseph Mertens, engagé spécialement pour monter ici la *Walkyrie*, et qui a occupé le fauteuil du chef d'orchestre pour la première fois à la dernière représentation de *Lohengrin*.

M. Mertens n'a pu changer la qualité des masses chorales, dont les voix ne sonnaient pas toujours juste aux oreilles délicates, mais il sut les conduire avec précision et sûreté.

Les morceaux d'ensemble ont obtenu sous sa direction tout le relief désirable. D'un geste sobre, il a conduit non seulement l'orchestre, mais aussi les artistes, donnant une couleur poétique aux fragments de l'ouvrage qui la demandent, leur prêtant un intérêt que nous soupçonnions à peine. La scène d'ensemble et la prière au finale du premier acte ont été rendues avec un crescendo de sonorité si bien gradué, que le public, transporté, a obligé M. Mertens à se lever et lui a fait une longue ovation. M. Mertens a été rappelé sur la scène après chaque acte.

A la représentation du dimanche 1er janvier, M. Mertens a reçu de nouveau, pendant toute la soirée, d'analogues manifestations de sympathie, et l'ensemble du premier acte, déjà cité, a dû finalement être bissé.

Les répétitions de la *Walkyrie* sont poussées très activement. C'est le ténor Lafarge qui chantera Siegmund.

BERLIN. — Le Quatuor tchèque a entrepris une série de concerts d'abonnement. A sa seconde soirée, il avait la collaboration de Risler, qui a joué un *Trio* de Beethoven avec chaleur. Et les excellents artistes de Prague ont surtout fait valoir leur fougue passionnée dans le *Quatuor* en *la* majeur de Schumann, qui leur a valu maints rappels.

Le Dr Wüllner a donné le premier des quatre récitals uniquement consacrés aux *lieder* de Schubert. Le choix du programme d'ouverture était fait dans les compositions de la première période du maître, entre 1814 et 1817. Quelques-uns de ces *lieder* — tous étant du reste fort beaux — sont de pures merveilles de fraîcheur inspirée, d'innovation juvénile. Et puis, quelle variété d'expression! tant de nuances dans la joie et la tristesse, par le choix de poésies toujours nobles ou au moins intéressantes! On peut croire que la décadence actuelle du *lied* et de la chanson française est due en partie à l'indigence des paroliers, qui ne connaissent plus, en fait de thèmes, que l'homme cocu, la femme qui geint et la banale déclaration de désir avec l'inventaire des charmes de Dulcinée.

Combien la mélancolie indéfinissable de Gœthe, ou même les pièces de Mayerhofer prêtent mieux à musique!

Le Dr Wüllner, qui est l'interprète actuellement le plus autorisé de Schubert, n'a pas failli à sa belle mission. C'est une jouissance de l'entendre déclamer ces *lieder*, quoique sa voix soit assez mince, tant il y met l'accent juste, saisissant, aidé d'une prononciation impeccable. Je note, dans le programme, la plainte pénétrante de *Memnon*, le *Luth*, le *Cautonnier*, la *Voix de l'amour*, bissée, etc.

Pour mémoire, le Wagner Verein a donné un concert populaire avec des scènes du troisième acte de *Parsifal* et l'*Eroïca* de Beethoven. Le même soir, Weingartner, à l'Opéra, donnait également l'*Eroïca* et sa nouvelle œuvre, une *Symphonie* (en *sol*) que la critique a accueillie avec quelque réserve.

M. R.

BÉZIERS. — Nous avons un peu négligé de tenir les lecteurs du *Guide Musical* au courant des faits et gestes de notre Chambre musicale depuis la séance d'inauguration de la salle Berlioz par le maître Raoul Pugno. Tâchons de réparer aujourd'hui le temps perdu.

On sait qu'à la suite du désastre dans lequel a disparu — momentanément — la salle Berlioz, la Chambre musicale est revenue à son ancienne salle du Patronage, où, pendant les cinq dernières années, elle a donné ses concerts, et c'est là qu'elle a exécuté le programme de la séance qui devait avoir lieu le jour même de la catastrophe, c'est-à-dire le 27 novembre 1898. Ce programme d'une séance manquée, mais d'autant plus mémorable, mérite d'être conservé, le voici :

Quatrième Quatuor (*ut* mineur), Beethoven; Air de Brunnhilde (*Sigurd*, deuxième acte), Reyer (M^lle^ Laurens); *Quintette* op. 51, Schumann; Air de Marguerite (*Damnation de Faust*), Berlioz (M^lle^ Laurens); *Pièces élégiaques*, op. 34 et 53, Grieg; Stances de *Sapho*, Gounod (M^lle^ Laurens).

A ce concert, le 5 décembre, le public a manifesté sa satisfaction avec d'autant plus de chaleur que la catastrophe récente était présente, pour ainsi dire, à tous les yeux, et ne faisait qu'accroître les sympathies pour la Chambre musicale.

Il n'a pas été moins empressé ni moins nombreux aux auditions des Chanteurs de Saint-Gervais, dirigées par leur sympathique chef, M. Charles Bordes, les 15 et 16 décembre. La première eut lieu à la salle des concerts et se composait de l'*O vos Omnes* de Vittoria, de l'*Hodie Christus* de Nanini, de trois chansons françaises (Roland de Lassus et Costeley), de deux mélodies grégoriennes et de la *Bataille de Marignan* de Jannequin; puis, dans sa seconde partie, de plusieurs motets *a capella* anciens et modernes (Palestrina, R. de Lassus, Bordes et de La Tombelle), de deux chansons populaires (*Voici la Saint-Jean* et *C'est le vent frivolent*), enfin du chœur final de la *Jephté* de Carissimi.

Ce concert, si nouveau pour la très grande majorité du public, qui n'avait jamais entendu les Chanteurs de Saint-Gervais et ne se doutait pas plus de ce qu'ils chantaient que de la perfection de leur exécution, a surpris les uns, charmé le plus grand nombre, et, en somme, intéressé fortement tout le monde. La conférence qu'a bien voulu faire M. Bordes, en sus du programme et sur les instances réitérées du comité de la Chambre musicale, a été très goûtée, en dépit ou à cause des vérités aussi dures qu'utiles qu'elle a fait entendre. Espérons qu'elle portera ses fruits... plus tard. En attendant, et comme application des enseignements ou des exemples de la *Schola Cantorum*, on exécutait peu après, le jour de Noël, à Montpellier (où M. Bordes avait conférencié aussi avec grand succès... *Verba volant!*) une messe... devinez de qui... D'Adam! « l'auteur du fameux *Noël!!* ». Ainsi était signalé à l'admiration contemporaine cet auteur sacré dans la note du journal annonçant cette exécution!!... *Et nunc erudimini qui... predicastis veram Ecclesiæ musicam!*

Le lendemain, 16 décembre, deuxième audition des Chanteurs de Saint-Gervais, à l'église de la Madeleine, avec la messe du pape Marcel. Ici, plus de charmantes chansons françaises, point d'effets plus ou moins imitatifs, mais pittoresques, du bruit des batailles, plus de rires ni de sourires. Rien que l'austère nudité des chants palestriniens dans toute leur sévère et froide beauté. Cette musique ne peut être goûtée évidemment que par des gens spécialement préparés à la comprendre, ou bien par des âmes artistes ayant la secrète intuition de la grandeur de l'idée religieuse. Vittoria, Nanini, Lotti, quelques autres encore, et les auteurs des mélodies grégoriennes du XII^e^ au XV^e^ siècle, seraient d'ailleurs plus accessibles que Palestrina, tout en étant d'un beau sentiment religieux, et c'est par eux qu'il faudrait commencer l'éducation du public. Mais quelle tâche! Et comment la réaliser, si les maîtres de chapelle d'églises importantes restent entichés des messes et noëls d'Adam *etutti quanti?...* N'importe. De telles auditions font toujours grand bien. Elles confirment et maintiennent les uns dans leur culte du beau. Elles éveillent chez d'autres des sensations nouvelles, leur ouvrent même peut-être des horizons inconnus, et classent enfin définitivement parmi les réfractaires de l'art ceux qui n'y voient rien. L'œuvre de M. Bordes et de la *Schola Cantorum* est donc des plus utiles, et sa diffusion en province ne saurait être trop encouragée. La Chambre musicale de Béziers n'a pas à se plaindre, d'ailleurs, d'avoir été parmi les plus chauds promoteurs de cette tournée.

On annonce pour les prochains concerts des œuvres importantes, notamment deux octuors, l'un de Reinecke pour instruments à vent, l'autre de Svendsen pour cordes et vents, etc. Le pianiste Livon, du Conservatoire de Marseille, doit aussi se faire entendre bientôt. Nous rendrons compte de ces diverses auditions. DONFERD.

CONSTANTINOPLE. — Les séances de la Société musicale continuent chaque jeudi soir, avec de meilleurs éléments. Vers la fin de décembre nous avons entendu la *Sonate à Kreutzer* (op. 47) de Beethoven pour violon et piano par Brassin et Radeglia, deux vrais artistes. Autant de distinction et de perlé chez Radeglia, autant de pureté de son, mais un peu de froideur chez Brassin; à part cela exécution impeccable.

Une jeune cantatrice nous est née. M^lle^ Labruna, fille de l'impresario connu, à peine âgée de quatorze ans, s'est produite pour la première fois avec un succès considérable ; elle a chanté à ravir la partie si touchante de Micaela dans *Carmen*, avec Tousovitch comme partenaire. Bissée et trissée elle a roucoulée *Ninon* et une autre romance de Tosti. C'est une artiste précoce celle-là, avec une voix bien timbrée et passionnante et assuré-

ment, sous de bonnes directions, cette demoiselle aura une renommée.

Dans des séances consécutives nous avons entendu du maître Radeglia une *Quintette* qui peut être classé parmi ses meilleures compositions. Des trois mouvements, d'ailleurs d'un style élégant, c'est surtout le pimpant *Scherzo* et l'*Andante* qui ont porté sur les connaisseurs. Chez ce maître, dont je vous ai longuement entretenu l'année passée, nous remarquons une tendance d'écriture dans le genre français, ce qui est méritoire, surtout au point de vue mélodique.

Outre le *Trio* op. 1, de Beethoven et le beau *Trio* en *sol* de Rubinstein remarquablement exécuté par MM. Wondra, Djimil et Rizzo. MM. Brassin et Heghei nous ont donné une belle exécution des *Suites* pour violon et piano de Goldmark; en plus, Heghei, l'impeccable pianiste, a été très fêté après l'interprétation du *Larghetto et Rigaudon* de Raff qu'il a enlevé avec une crânerie et avec une délicatesse de jeu vraiment surprenante.

Un tout récent concert de bienfaisance nous a donné l'occasion de réentendre la charmante M^lle^ Labruna; c'était plaisir d'entendre la touchante *Pensée d'automne* de Massenet, interprétée d'une façon si émouvante. On a acclamé, fêté, couvert de fleurs cette petite artiste et l'emballement était tel, qu'elle a dû dire *Pace de la Forza del Destino* de Verdi et *Vorrei morir* de Tosti.

Ce même concert commençait par le *Quatuor* en *mi* bémol de Beethoven, enlevé avec brio par MM. Wondra, Djimil, Mercenier et Selvelli qui tenaient remarquablement la partie de piano et qui avaient intelligemment accompagné d'ailleurs M^lle^ Labruna.

Comme seconde partie de ce concert, nous avons entendu des fragements du premier et troisième acte de la *Bohème* de Puccini, dans lesquels le ténor Huarte a été de tout point excellent, surtout dans le troisième acte. HARENTZ.

DRESDE. — Rien de très marquant ces dernières semaines. Les fêtes de Noël accaparaient les pensées et l'argent. A peine l'enchanteresse Bellincioni a-t-elle obtenu une salle moyenne. Comme pour les représentations wagnériennes, les prix avaient été haussés ; le public étranger se résigne à supporter cette augmentation, mais le public allemand proteste par son absence. *Santuzza*, *Nedda*, *Carmen*, *Mignon*, tels sont les rôles que M^me^ Bellincioni a interprétés avec son talent et sa verve accoutumés. *Mignon* n'avait pas été autorisé l'année dernière, mais la direction se libère peu à peu de ses anciens scrupules vis-à-vis de M^lle^ Wedekind, devenue depuis quelques mois M^me^ Wedekind. Pour conserver la femme, il a fallu recevoir le mari dans l'administration réservée aux sujets saxons, et cette victoire de primadonna a bien produit quelques blessures.

Le *Don Pasquale*, interprété une fois seulement par M^me^ von Schuch pour sa soirée d'adieu, vient d'être repris. Si l'éminente artiste ne dispose plus de ses moyens vocaux d'autrefois, son jeu est toujours supérieur; c'est le contraire qu'on pourrait dire de M^me^ Wedekind qui se contente de roucouler gammes et trilles avec une vélocité extraordinaire.

Un petit acte, le *Fripon de Bergen*, d'Edouard Behm, est la nouveauté de décembre. Quoique chanté par M^mes^ Wedekind et von Chavanne. MM. Anthes et Perron, sous la direction de M. le Generalmusikdirector von Schuch, ce *Fripon*-là n'aura pas la vie longue.

Le 3 décembre, Camilla Landi a donné un *Lieder-Abend* où elle a obtenu un succès d'admiration calme. Le 6, Sarasate a enthousiasmé le nombreux auditoire du Gewerbehaus, non par la variété de son programme, mais par une série de *bis* délicieusement exécutés. La complaisance de M. Sarasate est au moins égale aux exigences du public dresdois qui s'est habitué à ne compter les morceaux notés sur le programme que comme un prélude.

Jusqu'ici, les concerts ont révélé peu de talents transcendants. C'est presque toujours la recherche des effets qui domine bien plus que le souci de l'interprétation intégrale de la pensée du compositeur. A ce propos, il est juste de rendre un hommage chaleureux au « violinvirtuos » Merrick-B. Hildebrandt chez qui l'intensité de l'expression n'altère pas la probité de l'exécution.

En mémoire de l'anniversaire de Beethoven (16 décembre), on a donné, le 15, *Fidelio* avec M^me^ Wittich, et le Sinfonie-Concert du 16 s'est terminé par la troisième ouverture de *Léonore*.

Le programme du deuxième concert Nicodé — 14 décembre — était particulièrement attrayant: *Symphonie* n° 4, *mi* mineur, de Brahms, l'*Enfance du Christ* d'Hector Berlioz, scène finale du premier acte de *Parsifal* avec cent musiciens d'orchestre et cent quatre-vingts choristes. Nous l'avons déjà répété ici et ailleurs, M. Nicodé a le feu sacré, mais son geste, son attitude ont une telle autorité qu'il n'a besoin d'aucun moyen factice pour conduire à sa guise une telle masse d'exécutants. Il arrive ainsi à une interprétation d'une simplicité puissante où chaque nuance est observée au degré qu'il indique du seul mouvement de son expressive baguette.

Le troisième concert produira une nouveauté pour Dresde : *Don Quixote*, la nouvelle symphonie de Richard Strauss, dirigée par le compositeur lui-même.

Dans sa soirée du 9 janvier, la Société des Tireurs d'arc a fait entendre plusieurs artistes : M^me^ Basté, du Théâtre royal de Comédie, qui a déclamé d'une belle voix jouant l'attendrissement, un prologue de circonstance et des pièces enfantines; M^lle^ von Weech à l'organe sympathique, à l'interprétation simple et expressive. Elle a chanté des *Lieder* de Schubert, de Brahms, *Märchen* de Mottl, ce dernier très admiré par le roi et la reine de Saxe, présents au concert; puis en français, *C'est mon ami* de Wekerlin, et le *Menuet*

d'Eva dell'Acqua, qu'on lui redemande partout, soit à cause de la grâce de la composition elle-même, soit pour le charme qu'y ajoute la gracieuse interprète. La remarquable diction française de Mlle von Weech lui a déjà valu de nombreuses félicitations. ALTON.

GAND. — Parmi les concerts de la dernière quinzaine, il en est un que nous retenons, principalement à raison de la composition même de son programme, qui comportait des œuvres à grand orchestre avec chœur et des soli. Les auditions de ce genre étaient devenues rares à Gand; heureusement, le résultat auquel les promoteurs de l'audition sont arrivés est de nature à les faire encourager.

Ce concert était un concert populaire au vrai sens du mot: le prix des places avait été réduit aux extrêmes limites, et il y a eu foule dans le grand hall de l'hôtel de ville; nous regrettons de n'avoir pu assister au concert entier. Nous avons entendu le petit prodige Rosario Bourdon, qui, bien qu'âgé de treize ans seulement, a terminé depuis un an ses études au Conservatoire royal. A notre sens, il y avait trop de numéros réservés aux solistes; les organisateurs feraient chose sage en donnant une plus large part, à l'avenir, à l'élément symphonique. Le concert se terminait par la *Rédemption*, chœur à quatre voix d'hommes, de M. Paul Lebrun, qui a rencontré de la part du public enthousiaste le même accueil que celui qui lui fut réservé lors de la première audition, à l'occasion du concours choral de l'été dernier.

Au Cercle artistique, nous avons eu le 16 janvier dernier, une intéressante soirée musicale, dont Mlles Berthe et Clotilde Balthasar-Florence faisaient tous les frais. Des deux artistes qui se sont présentées au public, nous préférons de beaucoup la pianiste. C'est une artiste sentant, comprenant et sachant fidèlement traduire l'intention des auteurs qu'elle interprète. Sa technique est des plus brillantes. Ce qui lui manque, c'est la force, mais il y aurait mauvaise grâce à insister sur cette faiblesse, qui tient évidemment à l'âge de l'artiste. Elle nous a beaucoup plu dans la *Fileuse* de Mendelssohn et la *Tarentelle* de Moszkowski. Si nous aimons moins son interprétation du *Scherzo* de Chopin, qui fut pris dans un mouvement trop lent, à notre avis, nous ne pouvons que louer la manière dont elle a joué *Galathea* de Th. Dubois, *Eau courante* de Massenet et *Inquiétude* de Pfeiffer. Mlle Clotilde Balthasar-Florence est une violoniste ayant une technique très développée et très pure, un coup d'archet très ample, mais ce qu'elle joue n'impressionne pas; il manque ce rien qui vous émeut, qui vous fait admirer ou rejeter une œuvre. Cette remarque vise principalement l'interprétation de la magnifique *Sonate* de C. Franck, dont le *recitativo-fantasia* surtout exige plus de chaleur communicative, un jeu plus émotionnant. Par contre, elle a fort bien rendu l'*Habanera* de Sarasate et la *Première Polonaise* en *ré* de Wieniawski.

Parmi les auditions annoncées, citons le premier concert d'abonnement du Conservatoire, qui aura lieu le 18 février prochain. Il sera consacré exclusivement à Beethoven, et servira de « début » officiel à M. Emile Mathieu, le nouveau directeur du Conservatoire.

Au Grand-Théâtre, on répète activement *Richilde*, dont la première aura vraisemblablement lieu le 27 courant.

La veille aura lieu, dans le grand vestibule de l'hôtel de ville, un récital de sonates (piano) de Beethoven par M. Ed Poltjes, professeur au Conservatoire royal de Gand. Enfin, le 31 janvier, le Cercle artistique annonce une séance Brahms, avec M. Maurice Kufferath comme conférencier. MARCUS.

— Le Cercle artistique et littéraire avait convié l'autre semaine ses membres à une audition de compositions musicales de Mme G. Matthyssens d'Anvers, avec le concours de l'auteur, de M. Léo Vanderhaegen, professeur de chant, de MM. René Josz, violoniste, Duvosel, pianiste, et Van Damme, violoncelliste.

Mme Matthyssens nous a fait entendre des mélodies pour chant et piano. Elles sont d'une forme gracieuse et distinguée, et faites pour plaire. Elles n'ont pas les grandes envolées des *lieder* de Schubert, de Schumann, de Robert Frantz et de Brahms; elles se rapprochent plutôt des mélodies de Gounod et de Massenet. Les mélodies de Mme Matthyssens ont aussi le mérite d'être fort bien écrites pour la voix et d'être bien prosodiées. Mme Matthyssens, qui possède une belle voix et un fort beau talent de chanteuse, détaille ses œuvres avec un art exquis qui en fait bien ressortir les incontestables qualités.

M. Léo Vanderhaegen nous a fait entendre, à côté des mélodies de Mme Matthyssens, quelques-unes des siennes. M. Josz, à qui Mme Matthyssens avait confié l'interprétation de sa gavotte des *Seigneurs d'or*, joli morceau écrit dans le même caractère que ses mélodies, a joué en outre le *Concerto* de violon de Lalo, et la *Fantaisie tzigane* de Sarasate, qui a eu les succès de la soirée, malgré sa valeur musicale fort douteuse.

LA HAYE. — La Société pour l'encouragement de l'art musical a donné, à La Haye, le 28 décembre, sous la direction de M. Verhey, de Rotterdam, la première exécution en Hollande du *Requiem* de Verdi, avec le concours de Mmes Noordewier-Reddingius, de Haan, MM. Rogmans et Orelio. Ce *Requiem* reste une œuvre superbe, remarquable, d'un effet irrésistible. Les intransigeants ont beau prétendre qu'il a une couleur trop théâtrale, que le travail polyphonique manque d'importance, que la fugue finale n'est pas digne d'un maître, cette partition est d'autant plus remarquable, qu'écrite en 1874, à l'âge de soixante ans, elle est traversée par une inspiration

juvénile, par un souffle puissant. On lui a fait un accueil enthousiaste à La Haye, malgré la présence de la famille royale, qui d'ordinaire refroidit l'ardeur de l'auditoire par excès d'étiquette. L'exécution mérite de grands éloges; les chœurs se sont bien tenus, de même que l'orchestre, et avec les moyens secondaires dont il dispose M. Verhey a su parvenir à une exécution des plus honorables. Quant aux solistes, c'est avant tout le soprano, M^me^ Noordewier-Reddingius, et le contralto, M^me^ de Haan, qu'il faut nommer, car toutes les deux ont chanté leurs parties dans la perfection. M^me^ Noordewier, avec sa belle voix d'une pureté cristalline, avec sa diction superbe, est une interprète par excellence de la musique religieuse, et elle m'a profondément impressionné. M^me^ de Haan est un beau contralto, mais une nature plus froide et d'une école moins achevée que M^me^ Noordewier. Rogmans, le ténor, avec sa voix stridente, a eu de beaux moments. Quant à Orelio, il a été le moins à la hauteur de sa tâche.

La Société de musique de chambre, à La Haye, composée de MM. Angenot (le nouveau professeur de violon à l'Ecole royale de musique), les frères Benedictus et le violoncelliste Bouman, a donné sa première audition. Le programme se composait du *Quintette* en *mi* bémol de Mozart, du *Quatuor* en *ut* mineur de Brahms et d'un *Quintette* avec piano (joué par M. Schäfer) de Sinding, le compositeur norvégien. A mon grand regret, je n'ai pu arrêter cette séance, dont les journaux ont dit le plus grand bien, et où M. Angenot a recueilli la part du lion dans les applaudissements.

Jan Blockx est venu passer un jour à La Haye pour assister à la distribution des rôles de sa *Princesse d'Auberge*, qui passera au Théâtre royal français de La Haye dans la dernière quinzaine de février. La direction, pour faire entendre les artistes au maître flamand, avait organisé une audition de la *Navarraise* de Massenet et d'un acte de *Carmen*, audition à laquelle tous les critiques de La Haye ont assisté et où Blockx a été acclamé. Blockx a désigné comme interprètes de son œuvre : M^me^ Lepage-Brussac (Rita), M^lle^ Miranda (Reinilde), M^me^ Tony (la mère), MM. Riviere (Merlyn), de Backer (Rabo), D'Assy (Marcus) et Gardon (le cabaretier). Il viendra diriger la première, pour laquelle la direction fera un service de presse aux principaux critiques de Bruxelles et d'Anvers et tâchera d'organiser un train spécial entre Bruxelles, Anvers et La Haye.

Au dernier concert de Diligentia, l'orchestre a joué avec une perfection idéale la *Symphonie fantastique* de Berlioz, cette œuvre gigantesque, mais vivement discutée; l'ouverture d'*Anacréon* de Chérubini, et deux morceaux élégiaques pour instruments à cordes de Grieg. Comme soliste, le pianiste Harold Bauer, doué d'un mécanisme vertigineux, mais où le charme et l'expression font défaut.

Au Théâtre italien, on répète activement, sous la direction du maëstro Emanuel, Nasale l'oratorio la *Résurrection de Lazare* de l'abbé Perosi, que toute l'Italie acclame en ce moment. On espère que le compositeur assistera aux auditions, mais, pour ma part, je n'y crois pas. La première exécution est fixée au 24 janvier.

On annonce aussi pour les premiers jours de février le concert annuel de l'Association des artistes musiciens (Toekomst concert) avec le concours de M^me^ Viotta-Wilson, la femme de l'éminent directeur du Wagner Verein et de l'Ecole royale de musique de La Haye, et du pianiste Frédéric Lamond. Un autre pianiste (il en pleut, hélas !), M. Harold Bauer, de Paris, jouera au prochain concert de Diligentia.

La jeune lauréate de l'Ecole royale de musique, la violoniste Annie de Jong, élève du professeur Mulder, dont je vous ai déjà signalé les grands succès au Kursaal de Scheveningue, va se faire entendre à Cologne (Musikalische Gesellschaft) et à Francfort à la fin du mois ; puis elle se rendra à Paris pour quelque temps.

Un fait qui met toute la confrérie des journalistes néerlandais en émoi, c'est l'expulsion du critique musical du journal le *Vaderland*, M. De Jong, prononcée par le directeur du Théâtre italien de La Haye. M. De Jong est un critique fort estimé, mais un peu autoritaire ; comme il est trop porté à chercher la petite bête, il a de nombreux ennemis.

Ed. de H.

LIÉGE. — La représentation (reprise) du *Tannhæuser* donnée dimanche dernier n'a guère répondu à notre attente. C'était à peine une dernière et très inquiète répétition. Cependant, il existe dans notre troupe de précieux éléments, tels le ténor Duffaux et M^lle^ Terry, et M. de la Fuente possède à fond la partition.

Une éclatante revanche ne se fera certes pas attendre, d'autant plus que le maximum de recettes était encore atteint et que la direction peut, à coup sûr, comme l'an dernier, tabler sur l'œuvre de Wagner.

Mardi, M. Tournis, baryton d'opéra-comique, effectuait un heureux début dans les *Dragons de Villars*. Cet artiste jeune et distingué promet un pensionnaire de mérite. Gentille exécution de l'opéra de Maillard par M^mes^ Sujol et Mativa, MM. Gueury et Tournis.

Mercredi, au bénéfice de l'aimable contrôleur général, M. Roussel, et devant la salle comble traditionnelle, les *Huguenots* recevaient une vibrante interprétation. Très fêté d'abord à son entrée, notre concitoyen Boussa, actuellement première basse au théâtre d'Anvers, n'a cessé de recueillir d'enthousiastes applaudissements. Il était secondé avec vaillance par M^mes^ Terry, Reid et Mativa et par MM. Duffaux et Grimaud. Fin de ce mois, *Princesse d'auberge*.

A. B. O.

— La troisième séance des concerts Dumont-Lamarche était réservée au cercle Piano et Archets. MM. Jaspar, Maris, Bauwens, Foidart et Peclers y ont interprété avec un vif succès le

Quatuor en *ré* majeur de Mendelssohn et le *Quintette* avec piano en *fa* mineur de Brahms.

Au Conservatoire, une audition consacrée à Brahms et à Schumann. Sous la direction de M. J. Debefve, a été exécutée la *Sérénade* pour petit orchestre, œuvre plutôt terne où Brahms a concentré à forte dose ses habituels procédés de thèmes en tierce et de rythmes binaires et ternaires combinés. Cette œuvrette n'a ni l'intimité de la musique de chambre, ni l'ampleur d'une œuvre orchestrale. C'est pâle, sec et sans charme. L'orchestre a encore interprété une ouverture, la *Fiancée de Messine*, et des fragments de *Manfred* de Schumann, parmi lesquels l'*Apparition de la Fée des Alpes* a été jouée avec un soin particulier.

Des *lieder* ont été chantés par M^lle^ Hanosset et M. Orban, élèves de la classe de M. Vercken. M. Orban y a affirmé plus de personnalité que sa partenaire. Je souhaiterais toutefois sa mimique plus sobre, tout en le louant de rechercher avec intelligence une version expressive. Si l'attitude du chanteur peut concourir à démontrer sa compréhension d'une œuvre, encore ne faut-il donner à cet appoint extérieur qu'une importance très modérée.

E. S.

REIMS. — Nouvelle Société de musique de chambre. — Quatrième séance donnée par MM. Louis Diémer, pianiste et Jules Boucherit, violoniste.

La séance a commencé par la célèbre *Sonate à Kreutzer*, dont l'exécution correcte et soignée, surtout du côté du piano, a manqué un peu de l'ampleur qui convient à l'immortel chef-d'œuvre de Beethoven. M. Boucherit qui est un violoniste de valeur fera bien de réserver pour les morceaux de fantaisie les *glissando* aboutissant à un son harmonique (premier morceau), les sautillés (premier et deuxième morceaux), les petites notes ajoutées (troisième morceau), et autres choses du même genre qui ne sont pas de style classique. Il a beaucoup mieux joué la *gavotte* et le *finale* de la sonate le *Tombeau* du vieux compositeur français Leclair, deux fragments absolument admirables, et le *Caprice-Scherzando* que lui a dédié M. Diémer. Après ce dernier morceau, gracieux, élégant et très bien écrit pour le violon, une ovation bien méritée a été faite au jeune violoniste.

Après lui, M. Diémer a joué avec ces admirables qualités de virtuosité qu'il devient banal de louer, le *Nachtstuck* de Schumann, une *Fileuse* de Stojowski et une très ingénieuse transcription de l'ouverture de la *Flûte enchantée*. On aurait peut-être préféré un morceau de piano.

La séance s'est terminée par une très bonne interprétation de la *Première Sonate* pour piano et violon de Raff, une œuvre absolument ennuyeuse et que l'on ferait bien de laisser dans l'oubli.

TOURNAI. — Le deuxième concert d'hiver de notre Académie de musique était une audition de musique belge.

C'est pourquoi le divin Mozart était devenu, sur les programmes, « M. Trois Etoiles » dans le *Concerto* pour clarinette et orchestre qu'a joué avec aisance et grande pureté de son M. A. Martin, premier prix du Conservatoire de Bruxelles.

Depuis une quinzaine d'années, presque à chaque concours, les premiers prix de clarinette reviennent à des élèves de Tournai. Depuis deux ou trois ans, les Tournaisiens décrochent, au même Conservatoire, les premiers prix de cor, mais tout cela ne nous donne pas de bons hautbois ou de bons bassons, et tant que ceux-ci n'auront pas été remplacés, l'orchestre de l'Académie de musique de Tournai aura une tare que ne parviendront pas à effacer les nombreuses répétitions que M. Daneau fait faire à son orchestre. Je m'empresse d'ailleurs de reconnaître qu'il y a incontestablement plus de coude-à-coude dans l'orchestre qu'aux débuts des concerts de l'Académie.

Outre le clarinettiste M. A. Martin, il y avait comme soliste M. Delune, également lauréat des derniers concours du Conservatoire de Bruxelles, qui a montré une très remarquable virtuosité dans la *Fantaisie sur des chansons flamandes* d'A. De Greef, et une assez forte dose de présomption en nous faisant entendre une première sonate de sa composition, sur des thèmes de *Faust* et d'*Hérodiade* semblait-t-il.

L'orchestre a joué avec beaucoup de fougue la *Rapsodie sur des thèmes dahoméens* de De Boeck, la kermesse flamande de *Milenka* de Jan Blockx, la marche funèbre du *Franciscus* de Tinel avec le prélude de *Liefdebloem* de Gilson, et un *Cortège-Marche* de Daneau.

Les chœurs de femmes ont chanté banalement des chœurs de M. P. Lebrun : *Venise* (suite I et II des *Impressions d'Italie*). Ils ont réédité la *Vierge à la Crèche* et les *Danses de Lormont* de César Franck déjà entendues à la Société de musique.

Bref, audition très satisfaisante quant au choix de la majorité des œuvres inscrites au programme et quant aux progrès effectués par l'orchestre au point de vue de la cohésion.

J. Dupré de Courtray.

NOUVELLES DIVERSES

La carrière de virtuose de l'orchestre n'est pas une sinécure. Dernièrement, on signalait l'extraordinaire activité de M. Félix Mottl, arrivé de Carlsruhe à Bruxelles par le train de nuit et répétant le matin à Bruxelles, l'après-midi à Liége, revenant le soir à Bruxelles pour répéter de nouveau le lendemain matin avec l'orchestre de la Société symphonique, et le soir dirigeant les Nouveaux-Concerts après avoir fait encore une répétition l'après-midi à Liége. Le tout avant la répétition et le concert de la Société symphonique et la soirée du lundi suivant au Cercle artistique de Bruxelles.

M. Colonne vient d'accomplir un tour de force

plus étonnant encore. La semaine dernière, après son concert du Châtelet, où triomphait Ysaye, il partait par le train de nuit pour Prague. Il y arrivait lundi soir, répétait deux fois dans la journée de mardi et dirigeait le 11 janvier au soir un concert symphonique. De Prague, il repartait le même soir à 10 1/2 heures pour Berlin. Le jeudi 12, il faisait répéter à Berlin l'orchestre de la Philharmonique pour un concert qui devait avoir lieu le lendemain 13, à Hambourg. Il était rentré à Paris le samedi 14 et était dimanche 15 à son pupitre au Châtelet.

Cette semaine, il était à Bruxelles, lundi après midi et mardi matin pour faire répéter l'orchestre de la Société symphonique. Mardi soir, il était rentré à Paris et dirigeait à l'Odéon le *Malade imaginaire*. Mercredi et jeudi, il avait deux concerts à Paris. Vendredi matin, il était de nouveau à Bruxelles, et rentrait après la répétition à Paris, d'où il repartait quelques minutes après son arrivée pour Boulogne-sur-Seine, où il avait à diriger un concert le soir. Rentré à minuit et demi à Paris, il en repartait samedi matin pour Bruxelles, où, arrivé à 1 h. 44, il dirigeait à 2 h. 1/2 la répétition générale du cinquième concert d'abonnement de la Société Symphonique.

Voilà de l'activité !

— Nous avons annoncé que l'*Apollonide* de M. Franz Servais passerait le 29 janvier au Théâtre grand-ducal de Carlsruhe.

Les critiques et les mélomanes qui se proposent de se rendre à Carlsruhe pour la première de l'ouvrage de M. Servais seront heureux d'apprendre qu'à leur intention, M. Félix Mottl mettra au répertoire du théâtre, la veille et le lendemain, la *Prise de Troie* de Berlioz et un opéra-comique en trois actes, qui a eu récemment un très vif succès sur la scène grand-ducale, *Lobetanz*, de M. Louis Thuille.

Ce sera l'occasion de juger comment trois œuvres si complètement différentes sont montées et exécutées sur une scène de petite ville et d'apprécier une fois de plus les qualités artistiques qui ont fait de M. Félix Mottl le premier chef d'orchestre de notre époque.

— Le théâtre de Nantes vient de donner avec un très vif succès *Hänsel et Gretel* de Humperdinck, déjà applaudi la semaine dernière à Rouen. Le joli conte lyrique de M. Humperdinck, joué pour la première fois il y a huit jours, en est déjà à sa quatrième représentation à Nantes !

— L'Académie royale de Sainte-Cécile, à Rome, nous fait connaître le programme de sa cinquième saison de concerts. Il est hautement intéressant. Le voici :

Lundi 6 février, concert orchestral, sous la direction de Edouard Mascheroni, avec le concours du pianiste Courtlandt Palmer.

Lundi 20 février, concert wagnérien, sous la direction de Giuseppe Martucci, directeur du Lycée musical de Bologne.

Lundi 27 février, concert du violoniste Emile Sauret.

Lundi 13 mars, concert français, avec le concours de MM. Théodore Dubois, membre de l'Institut de France, directeur du Conservatoire national de Paris; Henri Rabaud, ancien prix de Rome; Max d'Ollone, prix de Rome, pour la direction de l'orchestre, et de MM. Louis Diémer, professeur de piano, et Henry Delsart, professeur de violoncelle au Conservatoire de Paris, pour la partie instrumentale. Au programme, entre autres, la *Symphonie* en *ut* de Saint-Saëns, et le *Concerto* pour piano et orchestre de Dubois.

Lundi 20 mars, concert de musique de chambre ancienne et moderne par MM. Diémer et Delsart. La musique ancienne sera exécutée sur les instruments anciens (clavecins, viole de gambe, etc.).

Lundi 27 mars, première audition en Italie du *Requiem allemand* de J. Brahms, pour soli, chœur, orchestre et orgue, sous la direction de M. Raffaele Terziani.

Lundi 3 avril, concert orchestral et vocal, sous la direction de M. Edward Grieg, avec le concours de Luigi Gulli.

Lundi 10 avril, audition d'une nouvelle symphonie pour orchestre et orgue du maëstro Bustini et seconde audition du *Requiem* de J. Brahms.

C'est là un très bel ensemble !

— La « crise » à l'Opéra de Londres est terminée. La combinaison qui a prévalu est celle dont nous vous avions parlé il y a quelque temps. Un syndicat, formé par plusieurs des plus fidèles abonnés de l'Opéra, lord Derby, lord Crewe, lord Farguher, M. E. Lawson et quelques autres, achète à M. Faber, pour 110,000 livres sterling, le bail du théâtre de Covent-Garden, les costumes, décors et accessoires, et le droit de représentation de certains opéras. Lord de Grey et M. Higgins seront les deux directeurs, M. Grau le directeur artistique et M. Neil Forsyth le secrétaire général. Les amateurs de musique s'en réjouiront, car avec une direction comme celle-là, le succès de la saison prochaine et de celles qui suivront est assuré.

— M. Camille Saint-Saëns, que ses amis cherchaient en vain dans les îles de l'Océan et sur les côtes d'Afrique, depuis son départ de Paris, est enfin retrouvé !

On l'avait vaguement aperçu à Oran, il y a un mois; mais, un beau jour, un bateau l'avait emporté sur une mer démontée, et ensuite, plus rien...

Une lettre de l'éminent compositeur nous apprend qu'il est arrivé sain et sauf à Las Palmas, aux îles Canaries, après avoir couru le risque de s'en aller malgré lui jusqu'au Brésil, le bateau précédant le sien n'ayant pu aborder aux Canaries à cause de la tempête et ayant été obligé de continuer sa route vers l'Amérique du Sud. Il s'en est fallu de peu que le bateau transportant M. Saint-Saëns se trouvât dans l'obligation d'en faire

autant. C'eût été là une page intéressante à ajouter aux souvenirs du grand musicien voyageur.

— Sur la demande d'un grand nombre de compositeurs désireux de prendre part au deuxième concours de composition musicale ouvert par la ville de Nancy, le comité d'organisation a décidé de proroger jusqu'au 30 septembre 1899 la date de réception des manuscrits.

Pour tous renseignements, s'adresser à M. J. Guy-Ropartz, directeur du Conservatoire de Nancy.

— L'Opéra de Vienne vient de donner la première représentation de la *Prisonnière de guerre*, nouvel opéra de Goldmark. Le sujet, tiré de l'*Iliade*, est l'histoire des amours d'Achille et de sa captive Briséis depuis les funérailles de Patrocle jusqu'au moment où Achille rend à Priam le cadavre d'Hector. Achille est représenté par le baryton Reichmann, et Briséis par M^me^ Renard. Le public a fait assez bon accueil à la nouvelle œuvre de Goldmark, quoique certaines parties aient paru difficiles à comprendre. Les chanteurs et le compositeur ont été fréquemment rappelés.

— M. Jan Blockx fait en ce moment la navette entre Nantes et Angers, où la *Princesse d'Auberge* est en répétition. A Nantes, la première de son ouvrage a dû avoir lieu samedi sous sa direction. Le maëstro flamand est enchanté de l'accueil que lui fait la province française. Notre excellent confrère et collabarateur Etienne Destranges vient de terminer dans l'*Ouest artiste* une longue étude sur la partition du maëstro flamand. Il conclut en ces termes :

« M. Jan Blockx, musicien à la nature mâle, vigoureuse, possède aussi d'incontestables dons de charme et de mélancolie. Son inspiration, jamais livrée au hasard, est aidée et servie par une science solide, une technique approfondie. La partition de *Princesse d'Auberge* est une de celles qui attirent et retiennent à juste titre l'attention. Je salue avec d'autant plus de plaisir cet ouvrage d'un maître étranger, qu'il contraste heureusement avec les banales productions de l'école italienne moderne, qu'on a voulu, mais en vain, essayer d'acclimater en France depuis quelques années. L'opéra de M. Jan Blockx est une œuvre d'art saine et forte, et le public saura apprécier comme il convient ses nobles qualités. »

— La souscription internationale en faveur du monument projeté de Brahms, à Vienne, marche à merveille en Angleterre. Le représentant du comité à Londres, M. Edward Speyer, a reçu l'autre semaine :

De M. Fuller-Maitland, l'éminent critique du *Times*, 2,550 francs, produit de quatre conférences données par lui sur Brahms avec accompagnement d'auditions musicales;

Du *Musical Club* de l'Université d'Oxford, 500 francs;

De miss Fanny Davies, la brillante pianiste, 925 francs, produit d'un concert donné par elle;

Du *Musical Club* de l'Université d'Oxford, un second chèque de 500 francs.

Total : 5,475 francs en quelques semaines.

— La Société musicale de Barcelone vient d'inviter M. Oscar Jüttner, l'éminent chef d'orchestre du Casino de Montreux, à aller diriger dans cette ville trois grands concerts symphoniques à la fin du mois de janvier et au commencement de février.

— De Rouen, au *Figaro* :

M^me^ Darlays, la remarquable falcon du théâtre des Arts, remporte ici en ce moment un très grand succès dans Elisabeth du *Tannhæuser*, dont elle fit à Liége une création très remarquée. D'un style impeccable et hiératiquement belle, cette majestueuse tragédienne lyrique à l'émotion communicative et à la voix singulièrement émotionnante, qui avait refusé de très beaux engagements en raison des belles créations qu'elle va faire à Rouen, vient d'être choisie par le compositeur Coquard pour interpréter le rôle de Myrrha dans *Jahel*, à côté de M^lle^ Renée Vidal.

PRIME DU *GUIDE MUSICAL*

Nous croyons devoir prévenir les souscripteurs au portrait de Schumann que le prix fort est non pas de 5 francs, ainsi que nous l'avons annoncé par erreur, mais bien de 7 fr. 50. Le prix net pour nos abonnés est donc de 6 francs.

BIBLIOGRAPHIE

Les Maitres musiciens de la Renaissance française, éditions publiées par M. Henry Expert. Huitième livraison : *Liber quindecim missarum*. Brumel, messe *De Beata Virgine*. P. de La Rue, messe *Ave Maria*. Paris, Alphonse Leduc, 1898, in-4°. — La précieuse collection de M. Henry Expert comprenait, dans ses sept premières livraisons, des œuvres empruntées au répertoire de la chanson profane et du psautier huguenot; pour aborder l'art religieux catholique, l'infatigable et savant éditeur a fait choix d'un des recueils les plus célèbres, les plus considérables et les plus magnifiques que nous aient légués les maîtres de la polyphonie vocale : il s'agit du *Liber quindecim missarum*, splendide in-folio imprimé à Rome en 1516 par Andreas Antiquus de Montona, dédié par lui au pape Léon X, et dont un des cinq exemplaires connus existe à la bibliothèque Mazarine : c'est celui dont M. Expert s'est servi et dont il reproduit, avec sa science et ses soins accoutumés, les deux premières messes, en y joignant des fac-similés du beau frontispice gravé, de la dédicace, du privilège et des feuillets richement encadrés d'ornements gravés qui commencent chaque messe.

Les sept maîtres dans l'œuvre desquels Andreas Antiquus puisa pour offrir au pontife un écrin de quinze joyaux musicaux, appartenaient tous, ainsi que le fait remarquer avec une juste fierté M. Henry Expert, à la nationalité française ou

flamande, c'est-à-dire à cette école gallo-belge ou franco-bourguignonne qui avait, au XVe siècle, créé l'art du contrepoint, et qui, au XVIe, l'enseignait à l'Italie. Dans les quelques paroles d'introduction dont il fait précéder cette huitième livraison, l'éditeur des *Maîtres musiciens de la Renaissance française* rappelle trois ou quatre lignes où s'étale, relativement à la musique et à tous les arts du XVIe siècle, la suffisante ignorance de Voltaire : ses assertions en cette matière ne comptent plus que par le mal qu'elles ont fait, en poussant la dernière génération du XVIIIe siècle et la première du nôtre au mépris et à la destruction de ce qui avait été et aurait dû toujours demeurer la véritable tradition de notre art national. Des publications telles que celle de M. Expert contribueront plus puissamment que tous les raisonnements à renverser ce qui pourrait encore demeurer du faux édifice de l'histoire selon Voltaire, car elles mettent sous les yeux de tous les preuves nombreuses et éclatantes du génie de nos maîtres, rétablis déjà théoriquement à leur rang véritable par les historiens spéciaux, mais dont il reste, pour presque tous, à restituer pratiquement la gloire.

Des deux premières messes du *Liber quindecim missarum*, l'une est de Brumel, l'autre de Pierre de La Rue. On sait très peu de chose de la vie de ces maîtres, que l'on regarde volontiers comme des élèves d'Ockeghem, parce qu'ils étaient originaires des mêmes contrées et qu'ils continuèrent et développèrent après lui le même art. En possession de plus nombreux éléments de comparaison technique, et aussi de documents historiques plus complets et plus certains, les érudits futurs arriveront sans doute à débrouiller l'obscure filiation des écoles rivales qui se formaient alors sous une apparence identique. La similitude extérieure des formes musicales n'empêchait point que, dès ce temps, chaque maître fût en possession d'une originalité propre et d'un style personnel. Brumel et de La Rue sont deux frères ou deux cousins qui se ressemblent par un air de famille, et dont s'accusent les divergences de tempérament, de talent et de pensée à mesure qu'ils sont mieux et plus longuement regardés.

Antérieures au concile de Trente, ces deux messes présentent des exemples intéressants de ces intercalations de paroles, ou *tropes*, à l'aide desquelles les anciens liturgistes se permettaient de rattacher plus étroitement une messe à une « intention » particulière, et qui offraient parfois aux compositeurs prétexte à développer ingénieusement quelque thème spécial. La messe de Brumel, qui a pour titre *De Beata Virgine*, est précédée d'une ravissante lettre ornée, où s'enferme, au milieu d'ornements de la plus merveilleuse fantaisie, la délicieuse figurine d'une Vierge à l'enfant. Lisez le texte musical, et vous en trouverez le pendant dans un passage de l'*Et in terra*, où les voix, en de souples superpositions de rythmes, chantent Marie, vierge et mère. De même, l'Annonciation gravée au début de la messe de La Rue, dans la lettre initiale, se commente musicalement dans un fragment de son *Patrem*, alors que le ténor chante en longues notes les premiers mots de la « salutation angélique » : *Ave, Maria, gratia plena, Dominus tecum*, et que les quatre autres parties, sur les paroles du symbole : *Et ex Patre natum ante omnia secula*, semblent vouloir entourer sa lente et grave mélodie des plis soyeux et chatoyants d'une molle draperie. Après Voltaire, Rousseau et les autres philosophes impeccables qui avaient nié tout ensemble l'art ancien et l'art français, sont venus ceux qui, soupçonnant l'existence des vieux maîtres, n'ont voulu du moins apercevoir en eux que formalisme et sécheresse. A ceux-là aussi répondrait à elle seule cette première livraison du *Liber quindecim missarum*.

Dans un très court avertissement, M. Henry Expert s'est brièvement et provisoirement expliqué sur le chapitre très controversé des « accidents de tradition, non marqués dans les textes, mais exécutés par les chanteurs » ; il a cité deux règles précises, empruntées à des théoriciens français dont les ouvrages, datés de 1554 et 1556, résumaient sous une forme usuelle et élémentaire les doctrines longuement exposées par plusieurs de leurs contemporains ; et il a pris le parti, réimprimant une œuvre de 1516, de la reproduire telle quelle, avec la rigoureuse fidélité qui caractérise ses publications, sans compléter les textes par la répétition des paroles et sans ajouter à la notation les accidents sous-entendus. Sa décision recevra l'approbation de ceux que préoccupe avant tout, dans ce genre de travaux, la sécurité du document ; et les musiciens plus hardis auront toute facilité pour inscrire à leur guise les bémols et les dièses, soit qu'ils veuillent coûte que coûte rapprocher ces œuvres quatre fois centenaires des habitudes de l'oreille moderne, soit que l'intention infiniment désirable d'en préparer l'exécution les oblige réellement à un travail très délicat de transposition et d'appropriation relative.

La langue française est fixée depuis si longtemps, qu'en lisant même nos vieux auteurs nous ne nous rappelons plus assez combien étaient autrefois incertaines et variables, d'un écrivain à l'autre, la forme des mots et la construction des phrases. En musique, le début du XVIe siècle est aussi éloigné de nous que peut l'être, en littérature, le XIVe. Plus les œuvres à étudier remontent vers le passé, plus nous croyons prudent de ne point même leur appliquer tous les préceptes des théoriciens de quarante ou cinquante ans postérieurs, engagés déjà dans la voie du chromatisme et de l'harmonie moderne. Il serait à souhaiter que l'on tentât quelques essais pratiques, pour aider à savoir si notre sens auditif repousse de façon absolue ce qu'acceptaient les musiciens, d'autre part si raffinés, de ces époques lointaines.

De même que les érudits modernes dressent patiemment des lexiques de notre vieux langage

français, où sont rassemblés des exemples curieusement dissemblables de termes perdus ou depuis longtemps transformés, de même les publications rigoureusement scientifiques, à l'ordre desquelles appartient la collection de M. Henry Expert, serviront de source première pour l'établissement d'une grammaire comparée de l'ancienne langue musicale; et nos petits-neveux, sans plus se soucier de Voltaire, seront en état d'écrire la philosophie de l'histoire, parce qu'ils connaîtront l'histoire.

MICHEL BRENET.

NÉCROLOGIE

A Amsterdam, vient de mourir le chef d'orchestre et compositeur bien connu Joh. Meinardus Cœnen, qui pendant de longues années fut le directeur des concerts du Palais du Volksvlyt, à Amsterdam, dont il avait fondé et formé l'orchestre. Né le 28 janvier 1825, à La Haye, élève de l'Ecole de musique de cette ville, il avait fait partie d'abord de la chapelle royale du roi Guillaume Ier, puis en 1851, il était devenu chef d'orchestre du théâtre Van Lier, à Amsterdam. A la mort de Van Brée, il fut nommé directeur des concerts de la célèbre Société Félix Meritis, qu'il conduisit jusqu'en 1865. Il abandonna ce poste pour prendre la direction des concerts du Palais du Volksvlyt, qui venait d'être inauguré. Son excellent orchestre se fit, on s'en souvient, entendre avec succès à l'Exposition de Paris en 1878.

Il y a trois ans, Cœnen avait pris sa retraite, et il fut à cette occasion l'objet de démonstrations populaires extrêmement flatteuses.

Comme compositeur, Cœnen s'est fait connaître par un opéra, *Bertha en Siegfried*, et par d'innombrables arrangements et fantaisies sur les œuvres célèbres de l'époque. Ses fantaisies sur les *Huguenots* et la *Muette* eurent, en leur temps, une vogue énorme.

Le grand mérite de Cœnen est d'avoir considérablement élevé le niveau artistique du public néerlandais en lui faisant connaître les œuvres symphoniques des maîtres classiques. Ses concerts du jeudi au Palais du Volksvlyt eurent à cet égard une salutaire influence, analogue à celle des concerts Pasdeloup à Paris.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 16 au 23 janvier: Princesse d'Auberge; Roméo et Juliette; Princesse d'Auberge; l'Or du Rhin. Dimanche : Princesse d'Auberge; lundi : Thaïs.

GALERIES. — Les P'tites Michu.

SOCIÉTÉ SYMPHONIQUE DES CONCERTS YSAYE (SALLE DU THÉATRE DE L'ALHAMBRA). — Dimanche 22 janvier, à 2 heures, cinquième concert d'abonnement sous la direction de M. Edouard Colonne, avec le concours de Mme Lina Pacary, cantatrice et de M. Jacques Thibaut, violoniste. Programme : 1. Symphonie en *fa* majeur, nº 8 (L. Van Beethoven); 2. Concerto en *sol* mineur pour violon et orchestre (Max Bruch). Violon : M. Jacques Thibaut; 3. Penthésilée, scène pour voix et orchestre (Alfred Bruneau). Chant : Mme Lina Pacary; 4. Prélude de l'oratorio le Délude (C. Saint-Saëns). Violon : M. Jacques Thibaut; 5. Air de l'opéra Fidélio (L. Van Beethoven). Chant : Mme Lina Pacary; 6. Le Chasseur maudit, poème symphonique pour orchestre (César Franck).

SALLE RIESENBURGER (10, rue du Congrès). — Piano récital de M. O. Voss, le dimanche 22 janvier 1899. Programme : 1. Fantaisie chromatique et Fugue (Bach); 2. Sonata appassionata (Beethoven); 3. Ballade en *la* bémol majeur. 4. Berceuse. 5. Scherzo en *si* mineur (Chopin); 6. Papillons (Schumann); 7. Etude de concert (P. de Schlozer); 8. Albumblatt (Spangenberg); 9. Chant polonais (Chopin-Liszt); 10. Venezia e Napoli (Liszt).

SALLE DE LA MAISON D'ART (avenue de la Toison d'Or). — Mardi 24 janvier, à 8 ½ h. du soir, concert organisé par Mlle Henriette Eggermont, pianiste et M. Arthur Moins, violoniste, avec le concours de M. Louis Flameng, baryton. Programme : 1. Sonate pour piano et violon (op. 12 nº 2) en *la* majeur (Beethoven), par Mlle Henriette Eggermont et M. Moins; 2. Trois mélodies : A) Confidence, B) Comparse, c) Les Corbeaux (E. Closson), par M. Flameng; 3. Solo et adagio du Concerto en *sol* mineur (Max Bruch), par M. Moins; 4. Polonaise brillante (Chopin), par Mlle Eggermont; 5. Trois mélodies : A) Viens avec moi dans la Nuit d'été, B) Petite chanson pour Klaribella, c) Cri de guerre touranien (P. Gilson), par M. Flameng; 6. Sonate pour piano et violon en *ut* mineur (op. 45) (Grieg), par Mlle Eggermont et M. Moins.

Bordeaux

SOCIÉTÉ SAINTE-CÉCILE. — Concert du dimanche 22 janvier, sous la direction de M. Gabriel-Marie. Programme : 1. Symphonie Jupiter (Mozart); 2. Poème pour orchestre et violon principal (H. Liszt), M. Albert Geloso; 3. Entr'acte du deuxième acte de Gwendoline (Emm. Chabrier); 4. Chaconne pour violon seul (J. S. Bach), M. Geloso; 5. L'Enchantement du Vendredi-Saint (R. Wagner); 6. A) Mélancolie (Gabriel-Marie). B) Caprice slave (César Geloso), M. Alb. Geloso; 7. Ouverture du Carnaval romain (Berlioz).

Lille

HIPPODROME (Société des Concerts Populaires). — Dimanche 22 janvier, à 3 h. Grand concert populaire, sous la direction de M. Emile Ratez avec le concours de M. Raoul Pugno et de Mlle Célinie Richez. Programme : 1. Ouverture de Ruy-Blas (Mendelssohn); 2. Concerto pour deux pianos (Mozart), M. Raoul Pugno, Mlle Célinie Richez; 3. La Coupe et les Lèvres (Entr'acte) (Canoby); 4. A) Nocturne en *fa* dièse (Chopin); B) Pièce en *la* (Scarlatti); c) XIᵉ Rapsodie (Liszt), Raoul Pugno; 5. Antar, poème symphonique (H. Maréchal); 6. Deuxième Concerto pour piano et orchestre (Th. Dubois), M. Raoul Pugno; 7. Prélude de Hænsel et Gretel (Humperdinck); 8. A) Valses romantiques (Nᵒˢ 1 et 2) (Chabrier); B) Scherzo (Saint-Saëns) (deux pianos), M. Raoul Pugno, Mlle Célinie Richez; 9. Kermesse Flamande (Jan Blockx).

Dimanche 19 février, quatrième concert de l'abonnement. L'an mil de Gabriel Pierné, avec le concours des Orphéonistes Lillois et des chœurs du Conservatoire (250 exécutants).

Liége

FOYER DU CONSERVATOIRE (Ad Artem. Quatuor piano et archets). — Mercredi 25 janvier, à 8 ½ h. Ch. Radoux, pianiste, J. Robert, violoniste, O. Englebert, altiste, R. Cudell, violoncelliste. Programme : Quatuor op. 25 en *sol* mineur (Brahms); 2. Trio en *sol* majeur op. 9, nº 1 (Beethoven); 3. Quatuor op. 41 en *si* bémol (Saint-Saëns).

SALLE DES FÊTES DU CONSERVATOIRE. — Nouveaux Concerts, sous la direction de Sylv. Dupuis. Dimanche 22 janvier, à 3 ½ h., troisième concert, avec le concours de M. Gustave Mahler, compositeur, directeur de l'Opéra Impérial de Vienne et de M. Ferruccio Busoni, pianiste.

SALLE DES FÊTES DU CONSERVATOIRE. — Samedi 28 janvier, à 8 h., grand concert donné sous la direction de M. J. Delsemme, professeur au Conservatoire, avec le concours du Cercle choral, de la Société les Disciples de Grétry, de Mlle Emma Hiller, cantatrice privée de la Cour de Wurtemberg, à Stuttgard; Mlle Louise Hœvelmann, cantatrice, à Cologne; M. Albert Moussoux, à Liége; M. Ffragoon-Davies, à Londres, et de l'orchestre du Cercle choral. Le Messie, oratorio en trois parties de G. F. Hændel, orchestration de Mozart, pour soli, chœurs mixtes, orchestre et orgue.

Nancy

CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — Dimanche 22 janvier, à 4 heures. sixième concert, avec le concours de MM. A. Brun, violon-solo de l'Opéra et I. Albeniz, pianiste. Programme : 1 Bourrée fantasque (Chabrier); 2. Concerto en *si* mineur (Saint-Saëns). Violon : M. A. Brun; 3. Les Maîtres Chanteurs, introduction du troisième acte (Wagner); 4. Concerto en *ré* mineur (nº 5) (J. S. Bach). Piano : M. I. Albeniz; violon : M. A. Brun; flûte : M. A. Longprez; 5. Prélude de Merlin (I. Albeniz); 6. Symphonie pastorale (Beethoven).

Paris

OPÉRA. — Du 16 au 21 janvier : Les Huguenots; le Prophète; la Burgonde; Samson et Dalila et l'Etoile.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 16 au 21 janvier : La Vie de bohème; Fidelio; la Vie de bohème; Fidelio; Fidelio; Manon; Mignon.

CONSERVATOIRE. — Septième concert de la Société des Concerts, le dimanche 22 janvier, à 2 h. Programme: 1. Symphonie en *la* majeur (Mendelssohn); 2. Hymne à Apollon (Mlle A. Holmès), M. Delmas; 3. Concerto en *si* mineur pour violon (M. C. Saint-Saëns), M. A. Rivarde; 4. La Vestale, finale du deuxième acte (Spontini), Mlle L. Grandjean, M. Delmas; 5. Ouverture d'Obéron (Weber). — Le concert sera dirigé par M. Paul Taffanel.

CONCERTS-COLONNE. — Dimanche 22 janvier, à 2 h. 1/4, douzième concert. Programme : 1. Symphonie en *ré* mineur (César Franck); 2. Concerto en *ré* pour violoncelle (Ed. Lalo), M. Jean Gérardy; 3. Adagio pour instruments à cordes (G. Lekeu); 4. Istar, variations symphoniques (V. d'Indy); 5. Concerto en *la* mineur pour violoncelle (C. Saint-Saëns), M. Jean Gérardy; 6. Fantaisie sur des airs populaires canadiens (P. Gilson). — Le concert sera dirigé par M. Eugène Ysaye.

CONCERTS-LAMOUREUX.—Dimanche 22 janvier, à 2 h. ½, treizième concert. Programme : 1. Symphonie en *la* majeur (nº 7) (Beethoven); 2. Première audition de « Ainsi parla Zoroastre », poème symphonique d'après Nietzsche (Richard Strauss); 3. Prélude de Lohengrin (Wagner); 4. Ouverture des Maîtres Chanteurs (Wagner). — L'orchestre sera exceptionnellement dirigé par M. Richard Strauss.

PIANOS IBACH

VENTE, LOCATION, ÉCHANGE,

10, RUE DU CONGRÈS
BRUXELLES
SALLE D'AUDITIONS

NOUVEAUTÉS

de la Maison Veuve LÉOPOLD MURAILLE, à LIÉGE (Belgique)

MUSIQUE RELIGIEUSE

Deruyts, J. J.	Te Deum pour grand orchestre	5 —
—	Messe en sol, 4 voix, chœurs et orgue	4 —
Cortin, J.	Ave Verum, solo	1 —
Dethier, Em.	Languentibus, solo de B.	0 75
—	Jesu Salvator, solo T, ch. 4 v.	1 —
Radille, J.	Ave Maria, solo	1 —
Warlimont, Fr.	O Salutaris, solo	1 —

MUSIQUE POUR ORGUE

RÉPERTOIRE DE L'ORGANISTE

Rheinhardt.	Mélange sur Faust	3 —
Schmitt, G.	L'Art de préluder	6 —
Uffoltz.	Cinq Messes complètes contenant vingt quatre entrées, marches, sorties, etc.	5 —
Gilson, Paul.	Dix petits préludes	2 50
Maes, Louis.	Sonate	4 —

LITTA, P.	**ELLYS**, conte dramatique en un acte (partition Piano et Chant)	10 —
	Id. Id. (le libretto)	1 —
ANTOINE EUG.	**ESTHER de RACINE** (partition Piano et Chant)	6 —

VIOLON ET PIANO

Boulanger, Luc.	L'Ondine, polka	1 75
Michel, Ed.	Berceuse	1 75
—	Lamento	1 75

CHANT ET PIANO

Dethier, Emile.	Le Jésus d'Amour, cantique après la communion, solo et chœur à 3 voix	1 50
—	Le printemps, duo ou chœur (textes français et allemand)	3 —
Dupuis, Sylv.	Dans la Montagne, chœur à 4 voix d'homme	4 —
—	Magna vox, Hymne à St-Lambert, composé au X^e siècle par l'évêque Etienne, harmonisé a 4 voix d'homme	1 —
Hermant (l'Abbé).	Venez tous à Saint-Joseph, cantique à 3 voix	1 25
Lemaître, Léon.	Lyda, romance	1 —

PIANO

Bouyat, A.	Zizi Tiny, valse très facile	1 —
D'Archambeau, J. M.	Le Rossignol, polka très facile	1 —
(de) Dammés, Ed.	Les Polichinelles, ballet, divertissement (en recueil)	3 —
—	Marche d'entrée extraite	1 75
—	Adagietto »	1 —
—	Marche finale »	1 —
Dupuis, Sylv.	Sérénade	2 —
Gilson, Paul.	Dix préludes courts et faciles	2 50
Radille, Jean.	Liége-Attractions	1 25
Streabbog, L.	Petite marche très facile	1 —
—	Green, schottisch très facile	1 —
—	L'Irrésistible, mazurka très facile	1 —

COMPOSITIONS DE RICHARD BELLEFROID (N. RIBEL)

CHANT

Si vous saviez, mélodie.	**Sully Prudhomme** fr.	1 —
Le vase brisé,	—	1 —
Rose et Papillon, »	**Victor Hugo.**	1 —
Pourquoi sommeiller »	—	1 —
Bonheur caché, »	**E. Deschanel.**	1 —
A une fleur, »	**A. de Musset.**	1 —
Venise, »	—	1 50
A demi-voix. »	**A. Baron.**	1 25

PIANO

Barcarolle	1 —
Serpentine, étude-valse	1 —
2^e Impromptu	1 —

MUSIQUE D'ÉGLISE

Ave Maria, solo avec accompagnement d'orgue.	1 —
» » » » » et de violon	1 50
Pie Jesu, solo en trois tons (en *ré*, en *si* et en *la*)	0 75
Requiem æternam, solo en trois tons (en *fa*, en *ré* et en *ut*)	1 —
Ave Maris Stella, solo avec accompagnement de 2 voix égales ad libitum en deux tons (en *la* et en *fa*).	1 —
O Salutaris, chœur à 4 voix mixtes, avec accompagnement du quatuor d'archets ad libitum	1 50
Chaque partie séparée.	0 10

Envoi franco contre payement

Maison J. GONTHIER

Fournisseur des musées

31, Rue de l'Empereur, 31, BRUXELLES

MAISON SPÉCIALE

pour encadrements artistiques

IMPRIMERIE

TH. LOMBAERTS

7, MONTAGNE-DES-AVEUGLES, BRUXELLES

SPÉCIALITÉ D'OUVRAGES PÉRIODIQUES

PROGRAMMES DE CONCERT

EAU MINÉRALE NATURELLE GAZEUSE de

BUSSANG (VOSGES)

ORDONNÉE par MM. les Professeurs et Médecins.

SOUVERAINE contre :
la CHLOROSE, l'ANÉMIE
les GASTRALGIES
les COLIQUES NÉPHRÉTIQUES
et la GRAVELLE

Reconstituante

INDIQUÉE** dans toutes les **CONVALESCENCES

De plus, grâce à la présence des sulfates qu'elle renferme et surtout du *Sulfate de Magnésie*, elle n'occasionne jamais NI CONGESTION NI CONSTIPATION

NUMÉRO 5

VOLUME XLV

29 JANVIER 1899

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs ; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central,** rue des Sables, 17 ; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine ; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon ; Mme Lelong, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 5. 29 janvier 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — EMILE WAMBACH — A. WILFORD—WILLIAM CART—MARCEL DE GROO—CH. CASTERMANS — L. LESCRAUWAET—J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

ÉTUDE

SUR LA

DAMNATION DE FAUST

(Suite). — Voir le dernier numéro

V

Inspirée par un des plus notables chefs-d'œuvre de l'esprit humain, conçue par le musicien dans toute la fougue de la jeunesse, définitivement exécutée au milieu de sa vie, en la pleine maturité de son génie, la *Damnation de Faust* devait être nécessairement l'œuvre de Berlioz significative entre toutes. Durant les dix-huit années qui séparent l'époque des premières ébauches de celle où l'œuvre complète fut achevée, il s'était accompli dans son esprit un double et considérable progrès, tant au point de vue du perfectionnement des formes d'art qu'à celui des idées mêmes. Le jeune romantique nourri de chimères avait appris à connaître la vie, à en souffrir, en même temps que l'écolier, devenu maître, avait surpasssé tout ce qui avait été produit autour de lui jusqu'alors.

Ne méconnaissons pas, cependant, la haute valeur de la première conception, si imparfaitement qu'elle ait été réalisée. On ne saurait exagérer l'importance des *Huit scènes de Faust* dans la composition générale de l'œuvre définitive. Si celle-ci est d'une bien plus haute portée, elle leur doit, il faut en convenir, une grande partie de sa vitalité artistique. Non seulement la musique entière, après les modifications de pure forme dont nous avons donné le détail, a repris sa place dans la *Damnation de Faust*, mais encore le maître symphoniste a maintes fois tiré un merveilleux parti des éléments qu'elle lui fournissait.

Il n'est presque pas une seule des *Huit scènes de Faust* dont les thèmes n'aient été utilisés en dehors d'elles. Dès le début, la symphonie descriptive qui suit le premier monologue est faite sur le rythme initial du chœur des paysans, mélangé avec la fanfare de la Marche hongroise. A la vérité, le chant de la fête de Pâques ainsi que la première chanson de Méphistophélès font exception : il ne s'en retrouve rien dans les scènes du drame. Mais la chanson de Brander a fourni ses premières mesures pour former le sujet de la fugue sur *Amen*. Le chœur des soldats, à la fin de la deuxième partie, ne figure pas à la même place dans les *Huit scènes*, il est vrai; mais son chant était déjà tout entier à la suite de la romance de Marguerite abandonnée : l'auteur n'a eu qu'à reprendre ce thème, présenté en premier lieu comme un écho lointain, pour le faire éclater au premier plan, dans toute sa plénitude.

La troisième partie de la *Damnation* commence par la sonnerie de la retraite. Cette même sonnerie, disposée d'une façon absolument identique, figurait déjà dans la même scène de Marguerite abandonnée. La romance a fourni elle-même deux figures mélodiques que nous entendons par avance au cours du récitatif qui précède la ballade du roi de Thulé : quand Marguerite dit : « En songe je l'ai vu, lui, mon futur amant », les violons chantent : « Sa marche que j'admire... » — « Qu'il était beau ! » continue Marguerite; et les violons poursuivent de leur côté : « Sa voix enchanteresse... ».

Le thème du roi de Thulé reparaît lui-même, à l'orchestre, pour la deuxième entrée de Marguerite, avant la scène d'amour.

La sérénade de Méphistophélès, mise à deux temps et cadencée dans un mouvement très rapide, se déroule tout entière, sous cet aspect si différent, à la fin du menuet des follets, exécutée par de fantasques petites flûtes.

Mais c'est surtout la scène des Sylphes qui a été une mine précieuse de développements et de transformations thématiques. Tous les nouveaux épisodes qui l'encadrent maintenant ont été construits avec ses propres matériaux; et quel merveilleux parti l'architecte de sons en a su tirer! Après la symphonie aérienne du voyage de Faust et de Méphistophélès, la scène des bords de l'Elbe s'ouvre par une pénétrante mélodie exécutée par les sons voilés de la clarinette dans le grave, servant d'introduction au chant : « Voici des roses » : cette phrase n'est autre que le second motif du chœur des Sylphes : « Le lac étend ses flots », d'un éclat si différent sous son aspect original. Et la danse des Sylphes, qu'est-elle autre chose que le chœur lui-même trois fois plus animé? Les deux phrases principales s'y retrouvent et s'y succèdent presque sans autre différence que celle du mouvement pressé; et pourtant, combien la sonorité mystérieuse de l'instrumentation, le rythme même, avec son balancement subtil, en modifient l'impression!

Mieux encore : voici que l'air de Méphistophélès, sans reproduire exactement les thèmes, va nous en évoquer le souvenir par son contour général. Voyez sa première phrase :

Rapprochez maintenant cette ligne mélodique de celle du chœur des Sylphes, en en supprimant seulement la première note :

Le rythme est tout différent; mais les successions mélodiques, à deux ou trois notes de passage près, sont identiques. Berlioz était donc si profondément pénétré par le charme de son inspiration juvénile que, inconsciemment, il y revenait dès que le sentiment de la situation lui en rappelait le souvenir.

En somme, les *Huit scènes de Faust*, c'est la grande moitié de la *Damnation de Faust;* si nous y joignons la Marche hongroise, également antérieure à la composition définitive, c'en est la partie lyrique tout entière.

(*A suivre.*) JULIEN TIERSOT.

LA FÊTE ROMAINE
D'ERASME RAWAY

Créer une œuvre d'art qui soit autre chose que de l'amplification ou de l'habileté technique ; une œuvre vivante, *nécessaire*, *attendue* non pas de ceux qui, à l'audition d'une page de musique, regardent avidement dans l'orchestre pour voir si telle ou telle note sort d'un contrebasson ou d'une clarinette à anche, mais des quelques artistes de nature spontanée, qui cherchent un aliment ardent à leur enthousiasme ; donner à cette œuvre une forme adéquate au sentiment qui la fit naître, sans truquage et sans tape-à-l'œil : tels sont les signes du génie. Et tels sont les caractères de l'œuvre récente de Raway, jouée dimanche dernier au festival de l'Ecole de musique de Verviers.

Les quelques amis venus de Bruxelles, — parmi lesquels Georges Eekhoud, qui le lendemain écrivait dans la *Réforme* un admirable article, flamboyant d'enthousiasme, de jeunesse, entraînant comme aux batailles de première heure ; Dommartin, qui n'a jamais hésité à parler haut et franc quand l'art sincère était en jeu ; Jacques Mesnil, l'auteur de la récente traduction d'*Art et Révolution ;* Hegenscheidt, le poète de Starkadd ; Vermeylen, le directeur de *Van nu en straks ;* le professeur René Berthelot ; les peintres Cahen et Georges Baltus, un enthousiaste de Nietzsche, dont il a fait connaître plusieurs pages au public belge ; le pianiste Gust. Kefer, — tous, nous avons senti croître en nous, avec la montée formidable et l'épanouissement de vie chaude de la *Fête romaine* de Raway, l'enthousiasme sacré que cette œuvre inoubliable a réveillé dans nos cœurs.

Et nous nous sentions religieusement émus, aussi religieusement sans doute que les fervents du mysticisme à l'audition des deux messes du Graal ; mais l'idéal ne nous apparaissait pas être le renoncement qui préfère aux fleurs et à la pleine clarté d'amour, la lumière artificielle, idéalisée, germanisée, « Koenigsbergéenne » du temple du devoir pur ; nous étions saisis par le saint enthousiasme des choses, et aurions entonné l'hymne glorieux qui ouvre si triomphalement le poème de Lucrèce.

Le sujet de l'œuvre, je l'indique dans l'analyse que j'ai donnée en la brochure explicative du concert. Je reproduis ce texte :

« La *Fête romaine* forme le deuxième tableau du premier acte de *Freya*. C'est une *fête religieuse païenne*, organisée par le proconsul Claudius, attaché à la politique guerrière et à l'ancienne religion de Rome ; elle se donne en l'honneur de Valérius, un chrétien que l'empereur Constantin, désireux de changer la politique des Gaules et d'y substituer l'influence chrétienne à la domination violente de la Rome païenne, envoie aux armées des Gaules comme successeur de Claudius.

» Cette *fête* doit synthétiser l'esprit de la conception païenne ; elle n'est pas un simple divertissement, mais traduit les sentiments religieux anciens et cherche à en exprimer d'une manière concrète la portée et le sens.

» Le fond de la *Fête romaine* est la célébration de l'enthousiasme *sacré*, de la grande poussée de la vie et de l'affirmation des choses ; la mort elle-même dans cette conception n'est qu'une transformation de la vie. Telle elle apparaît devant l'enthousiasme sacré qui annihile l'individu dans la joie infinie de la nature : la nature, en effet, se manifeste par un continuel devenir, elle crée et détruit à la fois. »

Des trois éléments de l'œuvre, orchestre, chœurs et mimique, les deux premiers seuls subsistent au concert ; l'imagination de chacun doit suppléer et se représenter la pantomime.

Voici l'œuvre.

Une phrase rude comme une fanfare s'élève : c'est le motif guerrier qui monte, ouvrant la fête, et la polyphonie amène avec la chute de ce premier thème, un développement à travers lequel s'affirme avec insistance le rythme typique du Dionysos dithyrambique.

Puis, le calme ; et religieusement les cordes commencent un chant semblable au choral, avec ses versets et ses pauses ; l'atmosphère est lumineuse et chaude ; c'est méditerranéen. Bientôt les accents se font brusques, les mouvements plus inquiets ; vous vous sentez surpris, soudain, par l'étrange rythme du dithyrambe, trois fois répété, et aussitôt suivi du motif du Dionysos, qui vous anéantit en une impression de puissance et de vie ineffable.

Alors, le Dionysos mystique apparaît. Un solo de cor anglais expose le motif, simple, tonal, sans recherche, et d'une ligne vraiment grecque par la beauté. Une reprise de l'orchestre amène bientôt aux chœurs : et dès maintenant s'affirme un double caractère qui persiste d'un bout à l'autre de l'œuvre : la *plastique*, qui met la *Fête romaine* à l'abri de toute comparaison avec les œuvres contemporaines, et la *logique* presque fatale du développement. Les chœurs ne sont pas ajoutés après coup, ils ont surgi de la conscience même

de l'œuvre, et entrent où ils doivent entrer.

Quelle émotion poignante dans ce Dionysos mystique! Le chant vous environne, se glisse autour de vous, vous enserre comme une présence intangible à laquelle vous ne résistez pas; vous êtes désarmé devant elle.

L'idée du Dionysos se poursuit dans l'hymne à Aphrodite : l'hymne se fait grave, c'est la « Mère de toutes choses » que l'on célèbre. Et toujours, les hymnes vont tout droit, avec un caractère *tonal* qui ne se départit pas; aucun accident inutile, aucun truc de métier; des phrases précises comme les lignes architecturales d'un temple antique ; des nuances de lumière et d'ombre, — d'ombre lumineuse encore; jamais de recherche ni de vulgarité ; une discrétion incomparable dans l'orchestration : et cependant celle-ci tient beaucoup plus de la symphonie que de l'art wagnérien; on pense à Bach et à Mozart, tant la ligne est forte et ferme. La superposition des chœurs et la gradation orchestrale qui terminent le développement de l'idée d'Aphrodite arrivent à une surélévation prodigieuse de joie et de lumière, quand tout à coup une sonnerie de cors, un motif pastoral et l'hymne à Artémis (Diane) amènent un contraste déroutant entre le prodigieux cantique d'amour et la divinité chaste et cruelle d'Artémis, qui pour un instant suspend l'hymne de joie, puis ramène dans un développement orchestral le thème de Dionysos, assombri cette fois, plus sévère, plus contenu.

Mais voici le cortège de Démétèr (Cérès) avec ses joueuses de flûte et de cithare; l'hymne étrange, soutenu, diatonique, avec un caractère de fatalité, d'éternel retour! C'est le cycle éternellement refermé qui immobilise tout effort, devant une chose indéfinissable, qui passe et repasse toujours; le motif pastoral s'entend à intervalles fréquents; enfin, il prend le dessus, impose le silence aux voix. Et dans l'orchestre se développe la *Pastorale :* d'abord très douce, très résignée, elle s'accroît bientôt; les timbres se diversifient, le chant s'entremêle de motifs nouveaux, de sonorités éparses d'abord, puis plus pressantes; le rythme s'exacerbe dans sa forte et solide structure, il se hâte, et tout à coup c'est un éclat : Arès! Les chœurs font violemment irruption : quel crescendo imperturbablement beau, et puis, l'irruption des guerriers d'Arès (Mars), et le déchaînement effroyable des voix et de l'orchestre! Cette page de virilité et de mâle création est la chose la plus poignante qu'il soit donné d'entendre. Au milieu, Aphrodite vient, en un épisode, interrompre de son amour la fureur guerrière des inspirés d'Arès : c'est le rappel de l'épisode homérique, l'union d'Arès et d'Aphrodite. Mais bientôt les manœuvres guerrières reprennent, et tandis que l'hymne des soldats se martèle, effrayant, dans les voix, on perçoit à l'orchestre un rythme de marche : ce sont les soldats qui se couvrent de leur bouclier, et, exécutant la célèbre manœuvre de la Tortue, s'avancent vers la ville ennemie.

Quand le rythme dithyrambique aura de nouveau imposé son affirmation, le couronnement de Dionysos commencera. Dionysos apparaît avec son cortège de bacchantes; d'abord envahies d'une folie mystique, — cette folie que la sibylle de Virgile exhalait en trois cris en se sentant soudain possédée du dieu prophétique : *Deus, ecce deus,* — elles couronnent Dionysos, rampent, se glissent le long de son corps ; puis la fureur les saisit, la danse échevelée tournoie, et le chœur entonne avec l'orchestre le dithyrambe en l'honneur du dieu. L'antistrophe, qui célèbre l'identité de la vie et de la mort, la tranformation éternelle, se rapproche par l'idée et par l'impression qu'elle dégage, de la fatalité de l'hymne à Démétèr; mais bientôt la bacchanale entraîne tout dans son rythme fou, les danses arrivent à leur paroxysme; seul, un épisode qui rattache la *Fête romaine* au drame de *Freya*, le départ du chrétien Valérius, révolté à la vue de cette sainte joie, les interrompt un moment. Elles reprennent avec éclat jusqu'à la fin.

Telle est l'œuvre nouvelle que nous a révélé le festival musical organisé pour fêter le vingt-cinquième anniversaire de l'Ecole de musique de Verviers. Point n'est besoin de dire l'autorité, la ferveur et l'enthousiasme qui ont caractérisé la direction du grand artiste qu'est Louis Kefer, ni l'entrain de son vaillant orchestre.

Nous qui avons eu l'heureux privilège d'être des adeptes de la première heure, et d'avoir combattu pour l'œuvre nouvelle, nous n'avons qu'un désir : qu'elle se répande comme la bonne parole, que partout on puisse l'entendre, et d'abord — cela s'impose, n'est-ce pas? — à Bruxelles.

Certes, l'accueil sera partout ce qu'il a été à Verviers : enthousiaste, chaleureux, avec des acclamations sans fin : car chacun se sentait subjugué, et comprenait qu'enfin ce qui était *attendu* avec tant d'émotion depuis longtemps, était né.

Et l'œuvre empoigne fortement, parce que l'on sent que, destinée à chanter la vie et l'affirmation joyeuse des choses, elle est née de la vie; elle a été ressentie par son auteur aussi profondément que le fut jamais la plus intime des poésies lyriques. Derrière l'œuvre, on sent l'homme; et quand cet homme est Erasme Raway, on n'est plus étonné de l'admirable indépendance et de la puissance de sa création.

GEORGES DWELSHAUVERS.

Chronique de la Semaine

PARIS

TROIS LEÇONS D'OUVERTURE

Mercredi 11 janvier, à cinq heures, dans la grande salle de l'Institut catholique. Dehors, un temps affreux ; les rafales secouent la large baie vitrée, et y font ruisseler la froide pluie d'hiver. Dedans, il y a peu de monde. Point de ces désœuvrés à qui les cours, habituellement, procurent entre deux vagues déambulations trois quarts d'heure de repos somnolent, au sec et au chaud; des artistes, quelques ecclésiastiques; une seule dame; une majorité d'étudiants attentifs, qui sont venus véritablement *pour apprendre*, et dont l'attente n'est pas trompée. Le professeur, M. Pierre Aubry, dit comment la musique n'est pas et n'a jamais été un art isolé, exilé, solitaire; comment, dans le moyen âge, elle fut liée d'une indissoluble union avec toutes les manifestations de l'intelligence, avec toute la vie civile et religieuse, avec les arts architectoniques, la langue, la philosophie, les sciences ; comment, en conséquence, son étude relève moins des musiciens proprement dits, que des historiens, des archéologues, des érudits, qui lui doivent appliquer les mêmes méthodes d'investigation usitées pour les autres branches du savoir historique ; il trace en larges lignes un tableau des destinées de la musique dans l'Occident chrétien jusqu'au XV^e siècle, et il fait connaître le plan de ses leçons, qui retraceront cette année l'istoire de la *musicologie médiévale*, en examinant tour à tour les travaux de Jumilhac, de Gerbert, de Lebeuf, de Fétis, de Coussemaker, et des divers restaurateurs modernes du chant liturgique. Sorti l'an dernier de l'Ecole des Chartes, M. Pierre Aubry a de la jeunesse les meilleures qualités : il en a la foi, il en a l'ardeur au travail et à la lutte ; il possède aussi le don très français et par excellence précieux à quiconque veut professer, de la clarté dans les idées, le langage et la diction. Nous pouvons espérer en lui et croire proche le jour où l'étude de l'art musical au moyen âge prendra enfin le rang qui lui est dû dans l'enseignement public.

— Samedi 14 janvier, à cinq heures, à la Sorbonne. Dans les nouveaux bâtiments ? Que non pas ! La pauvre musique n'est pas si bien logée. Traversez le splendide vestibule, longez la galerie des sciences, regardez sans y frapper les hautes portes fermées, montez un étage, redescendez-le, passez dans la cour encombrée de charpentes et de matériaux de démolition, grimpez enfin l'étroit colimaçon qui mène aux bancs de bois de l'amphithéâtre provisoire : c'est là que M. Lionel Dauriac va parler cet hiver du « Wagnérisme en France, de 1860 à 1898 ». Un nombreux public, et très bigarré, l'écoute. Nous apercevons des crânes chauves, auprès des visages imberbes de bacheliers qui préparent la licence ; une forte proportion de dames ; de très jeunes filles, que des mamans en tournée de visites de l'an envoient aux cours sous la garde d'une « bonne » mûre, en bonnet blanc. Ce public est agité ; il va, vient, arrive et part pendant toute la durée de la leçon, et le bruit des talons qui battent l'escalier de bois couvre par moments la voix du professeur et sa diction courte et hachée. Nous souvenant de leçons entendues de loin en loin, ces années dernières, nous nous demandons avec curiosité sous quel aspect M. Dauriac nons présentera Wagner et le wagnérisme; nous sommes bientôt rassuré; l'orateur nous conte qu'il a été à Bayreuth, à Bruxelles ; il comprend Wagner et il l'aime ; il le place, comme musicien, au rang de Bach et de Beethoven; en s'aidant du piano, — dont il se sert très simplement, sans prétentions d'exécutant, mais avec un plaisir évident et des aveux superflus, tels que : « Il me serait difficile de vous faire entendre la scène tout entière », — il nous donne d'un fragment de la *Walkyrie* une analyse aussi chaleureuse que celle de la *Dame blanche*, qui remplissait, il y a deux ans, une de ses leçons presque entière. Son explication du terme *Gesammkunstwerk* semble longue et détournée ; elle est pourtant intéressante, et en faveur de l'admiration qu'il ressent et veut faire partager, nous pardonnons à M. Dauriac de vanter avec insistance le petit rond de lumière crue dont les électriciens de l'Opéra ont inventé d'entourer l'apparition mystérieuse et prophétique de Brunnhilde à Siegmund.

En commençant, M. Dauriac cite et juge à sa manière deux livres bien connus de tous nos lecteurs : *Wagner jugé en France*, de M. Georges Servières, et le *Wagnérisme en Belgique*, de M. E. Evenepoel ; au premier, il concède l'agrément; le second lui semble composé « non sans quelque pénétration » ; tous les deux, — et ici se perçoit dans l'accent la nuance d'un visible dédain, — tous les deux sont « très documentés ; *il y a beaucoup de guillemets* ». Nous y voilà : les philosophes, en histoire, n'ont jamais aimé les érudits, qui sont des gêneurs pour leurs théories.

Il n'y aura donc pas de guillemets dans les leçons de M. Dauriac ; car l'usage n'oblige pas d'en mettre aux locutions ou aux idées qui sont du domaine public, et de plus le professeur annonce qu'il attirera l'attention sur des points nouveaux, dont les auteurs précédents (et l'on sait s'il y en a), « n'ont pas encore osé nous entretenir ». Il ajoute d'ailleurs que les questions posées dans cette année de cours ne seront « pas toutes résolues ». — Ce qui regarde l'influence actuelle et future de Wagner sur l'orientation de l'art ne pourrait en effet se décrire aujourd'hui que par le don de seconde vue.

Sur ces promesses, le public, impatient et impoli, bat des mains, se lève et s'en va, avant que

l'orateur ait seulement mis le point final à son dernier alinéa.

—Mercredi 18 janvier, à cinq heures, de nouveau dans la grande salle de l'Institut catholique. Cette fois, c'est M. Vincent d'Indy que nous venons écouter, et ses premiers mots contiennent, à son insu, une grande leçon morale. Voici un poète-compositeur sur lequel, depuis *Fervaal*, l'Europe musicale a les yeux fixés, et qu'un vrai critique d'art a pu nommer « l'homme qu'on attendait » ; et devant un auditoire qu'il sent certainement respectueux et sympathique, la parole l'effraye; il s'excuse de n'être point orateur; il demande, avec un accent de timidité sincère dont nul ne songe à sourire, que l'on pardonne la possible incorrection de son discours ou de sa rédaction. Ah! maître, nous possédons assez de ces brillants écrivains qui habillent d'élégances convenues la vulgarité de leurs idées, l'étroitesse de leur critique, et les vilains dessous de leurs petites jalousies. Ce que nous attendons de vous, vous nous le donnerez, vous nous l'avez donné dès cette première séance : ce sont des pensées loyales, fortes et saines sur cet Art dont vous avez reçu le dépôt sacré et que vous définissez « un moyen de vie pour l'âme de l'humanité », un moyen « de la faire vivre et progresser par l'enseignement qu'il donne ».

Le temps n'est plus où les compositeurs étaient tenus pour de beaux rossignols qui chantaient au gré de leur « inspiration », et que ne concernaient ni la philosophie, ni les sciences, ni l'histoire. Nous aimons aujourd'hui que l'artiste « ait des clartés de tout »; qu'au lieu de s'absorber dans la contemplation de lui-même, il sache regarder autour de lui le monde, et le comprendre. Aux musiciens qui s'épuisent à produire, bon an, mal an, le même nombre d'opéras ou de compositions hâtives, le temps préfère toujours ceux qui ont mûri par l'étude et la méditation une œuvre de durée. « *Toute œuvre qui ne dure point est inutile.* » La maxime est austère, elle est vraie; elle est fière aussi, comme un *sursum corda* qui hausse les courages. M. d'Indy en saura démontrer la force dans la suite de ses leçons, qui auront pour thème « l'histoire et l'analyse des formes musicales et leur application à la musique religieuse ».

L'Université de France, oublieuse des traditions qui avaient autrefois chez elle placé dans le *quadrivium* l'enseignement de la théorie musicale, reste sourde et méfiante vis-à-vis du grand mouvement d'art de notre siècle. Elle se laisse devancer par l'enseignement libre et l'initiative privée ; les leçons de MM. Aubry et d'Indy se font à l'Institut catholique; celles de M. Dauriac, à la Sorbonne, sont un *cours libre*, dont les frais sont à la charge du professeur ou d'un donateur, et où l'Etat n'a d'autre part que le prêt d'un local. Tôt ou tard, on s'apercevra d'une inexplicable lacune, dans les programmes officiels, et on la réparera : mais l'Université n'aura pas l'honneur d'avoir marché en avant.

Michel Brenet.

CONCERT COLONNE

C'est M. Ysaye qui conduisait dimanche dernier, pour la première fois, cet orchestre du Châtelet qui est un modèle de souplesse, d'intelligence et de docilité, pendant que M. Colonne tenait à Bruxelles, pour lui, le bâton de mesure. Il a été fort acclamé.

La *Symphonie* en *ré* mineur de César Franck a été interprétée de la façon la plus juste et la plus délicate. Toutes les qualités répandues à profusion par le maître dans cette œuvre, l'une des plus importantes de l'école moderne, ont été mises en relief. Le grave dessin de l'introduction et l'allegro qui constitue le corps du morceau; le mélange d'andante et de scherzo qui caractérise la deuxième partie; l'allure triomphale que donne au finale la gravité du rythme et l'éclat des sonorités partant à toute volée, laissent l'impression d'un beau poème solidement et savamment charpenté, où le charme d'une rêverie qui flotte parfois indécise s'unit de la plus heureuse façon aux précisions d'un dessin sincère, voulu, savant et magistral.

M. Vincent d'Indy est de ceux dont l'imagination ne s'éveille qu'au contact des épopées. Il se plaît à l'expression des symboles; sa muse, dont la qualité maîtresse est une suprême distinction, ne s'attarde point aux détails et ne se trouve à l'aise que dans le vague des légendes, d'où elle a, très heureusement, exhumé celle d'Istar, fille de Sin.

Ce que je reproche à ce maître, c'est, en vérité, de se posséder trop et de ne jamais laisser sourdre, dans ses harmonies froides et impeccables, un peu de cette passion à laquelle sa nature, quelque compassée qu'elle apparaisse, ne peut manquer d'être soumise par instants, comme celle de tout poète.

Tout autre fut ce pauvre Guillaume Lekeu, mort à vingt-quatre ans! et dont on nous a fait entendre un *Adagio* pour quatuor d'orchestre. Que de charme dans le naïf abandon de ses inexpériences et que de promesses dans ces essais, où l'on sent le premier coup d'aile d'un oiseau de haut vol!

Et voici qu'un tout jeune homme, qui vient d'atteindre la vingt-et-unième année, est venu calme, imperturbable, sûr de lui, s'asseoir devant ce grand public troublant pour exécuter deux concertos dans la même séance! Il a accompli ce tour de force non seulement sans un accroc, mais encore avec une ampleur, un entrain, une fougue et une pénétration qui ne se sont pas démentis un instant. Les ouvrages composés pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre sont rares, et cela se comprend : cet admirable instrument si émouvant par son timbre spécial, par la gravité de son accent, ne peut, en raison même des qualités qui le distinguent, lutter avec l'éclat des autres instruments. Il est tout naturel qu'on lui préfère le violon clair et dominant.

MM. Lalo et Saint-Saëns ont surmonté l'obstacle victorieusement. Le *Concerto* en *ré* du premier, qui fut exécuté pour la première fois en 1877, est une œuvre très claire, très mélodique, bien rythmée; et le second, plus vieux encore, puisqu'il date de 1872, ne lui cède en rien, et doit être même considéré comme inférieur par ses qualités symphoniques. Mais tous deux sont également bien faits pour mettre en relief le talent d'un soliste. Ils ont été, pour M. Gérardy, l'occasion d'un véritable triomphe. Le jeu simple, large et sonore de cet adolescent imberbe, aux sourcils volontaires, aux yeux recueillis et mi-clos, comme pour concentrer le feu qui arde en lui et le contraindre à ne s'échapper que par l'archet, a conquis du premier coup la salle. Ce fut une série d'ovations toujours grandissantes. Le public ne se trompe guère, et je pense avec lui qu'on peut prédire à M. Gérardy les joies d'une brillante carrière. D'ECHÉRAC.

CONCERTS LAMOUREUX

C'est M. Richard Strauss qui, dimanche dernier, conduisait l'orchestre des Concerts Lamoureux. Et nombreuse était l'assistance qui se pressait au Cirque d'Eté, désireuse de voir ou de revoir le célèbre capellmeister, curieuse surtout de pouvoir l'apprécier comme compositeur, car au programme figurait une œuvre importante, dont il est l'auteur et qu'il venait soumettre au jugement du public parisien. M. Strauss n'est d'ailleurs pas un inconnu pour nous, et au cours de la dernière saison musicale, on a ici même rendu justice à son grand mérite, à son incontestable autorité.

Le concert débutait par la *Septième Symphonie* de Beethoven. Si l'on se rappelle que MM. Mottl et Weingartner ont récemment dirigé au même pupitre l'exécution de cette œuvre, peut-être pourra-t-on supposer que M. Strauss a voulu rivaliser de talent avec ces derniers, en se plaçant sur le même terrain qu'eux, et permettre ainsi aux auditeurs d'établir un parallèle entre lui et ses deux émules. C'est là sans doute une hypothèse purement gratuite; néanmoins, la comparaison s'impose, et je n'hésite pas à déclarer que MM. Weingartner et Mottl — le premier surtout — nous ont donné de la *Symphonie* en *la* une interprétation plus saisissante. M. Strauss est certainement un grand chef d'orchestre et un artiste, dans la plus haute acception du terme; mais il a le tort de s'abandonner un peu trop à son impression personelle, à sa propre fantaisie, en pressant ou en ralentissant à son gré les mouvements, en suspendant même parfois la mesure, en prenant enfin avec Beethoven certaines libertés qui surprennent et déconcertent le public, et qui sont en complète opposition avec le caractère classique et sévère de l'œuvre du grand maître.

Du chef d'orchestre, passons au compositeur. Celui-ci a obtenu, disons-le tout de suite, un franc et légitime succès. Le poème symphonique qu'il nous a fait entendre est inspiré d'un des plus célèbres ouvrages de Frédéric Nietsche : *Ainsi parla Zarathustra*, titre que le musicien a lui-même adopté. C'est une œuvre très longue et très importante; aussi est-il difficile, pour ne pas dire impossible, de s'en faire une idée bien nette après une première audition, lorsqu'on n'a pu au préalable étudier la partition. Et ce grand inconvénient n'est nullement atténué par la publication d'une très longue notice distribuée aux auditeurs.

Mais l'on sent tout de suite que l'œuvre de M. Richard Strauss est très musicale, en dépit de son programme philosophique. On peut se refuser à reconnaître l'image de la Nature, de l'Humanité, l'idée de Religion, de Science, de Désir, l'expression du Dégoût, du Rire, de la Joie, de la Douleur, etc. dans les différents thèmes qui se succèdent, se transforment, se combinent les uns avec les autres et disparaissent pour laisser place au thème de la Danse sacrée, sorte de grande valse lente qui termine brillamment l'œuvre du musicien. Mais, ce que l'on ne saurait méconnaître, ce qu'il faut admirer, c'est la belle ordonnance de cette partition, écrite de main de maître, orchestrée avec un talent merveilleux, une habileté extraordinaire, dans laquelle on semble avoir atteint les limites de la polyphonie, et qui classe l'auteur parmi les plus grands symphonistes de cette époque.

L'exécution de cette œuvre a été de tous points remarquable et fait grand honneur aux musiciens de l'orchestre. Compositeur et interprètes ont été applaudis, acclamés par l'auditoire tout entier.

M. Richard Strauss a terminé la séance en dirigeant le prélude de *Lohengrin* et l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*. ERNEST THOMAS.

AU CONSERVATOIRE

La *Symphonie romaine* de Mendelssohn a obtenu dimanche dernier, au Conservatoire, un succès qu'elle n'avait jamais rencontré du vivant de son auteur, si nous en croyons la très intéressante notice de M. Julien Tiersot. L'*allegro* du début a été joué en perfection, avec une vigueur, une carrure, une précision de rythmes, que l'inspiration plus élégante qu'énergique de Mendelssohn rend chez lui nécessaires plus que partout ailleurs. Le magnifique *andante*, si expressif de la mélancolie des choses disparues, a été impeccablement rendu, — trop bien peut-être, car l'admirable précision dont l'orchestre a fait preuve m'a paru atténuer quelque peu le côté rêveur et si profondément évocateur de la phrase, émue comme une apparition du passé, qu'expose la sonorité sombre des altos. Ce n'est d'ailleurs là qu'une simple réflexion de ma part, car, en réalité, c'était parfait.

L'*Hymne à Apollon* de M^me^ Holmès, pour solo et chœurs, a produit un grand effet, effet peut-être un peu gros et facile, mais qu'il est impossible de nier. Signalons la belle déclamation de la première strophe, le vigoureux et expressif accompa-

gnement, au rythme de galop, sous les paroles : *Apparais, apparais...*, et l'éclat du finale. Il est superflu d'ajouter que le soliste, M. Delmas, a été absolument hors de pair. Tout en le partageant avec Mlle Grandjean, il a retrouvé le même succès dans le finale du deuxième acte de la *Vestale* de Spontini. Oh! la claire, la forte, l'émotionnante musique, où la phrase de Gluck semble s'ambrer aux chauds rayons du soleil italien, et comme l'on comprend l'admiration que professait Berlioz pour le vieux maître! Ecoutez la cantilène de Julia : *Toi, des infortunés déesse tutélaire.* Qu'y a-il là-dedans? Rien, et tout. — Rien, car qu'est-ce aujourd'hui qu'une mélodie soutenue par des triolets de cordes qui n'ont d'autre but que d'affirmer la tonalité? — et tout, car, dans cette imploration si simple, c'est une véritable douleur humaine qui souffre et qui pleure. Spontini a trouvé là un des plus beaux cris d'âme blessée dont puisse s'enorgueillir la musique, un de ces cris dont les modernes compositeurs nous ont trop déshabitués, — et Mlle Grandjean y a été réellement parfaite. Qu'importe, après cela, après les imposants récitatifs du grand prêtre, si noblement déclamés par M. Delmas, que la strette finale nous apparaisse un peu surannée? Elle date de 1807, et combien de musiciens actuels pourraient espérer émouvoir encore des auditeurs dans quatre-vingt-dix ans?

Remercions donc très sincèrement M. Taffanel de nous avoir fait entendre à l'orchestre ces pages que si peu connaissent au piano, et constatons en finissant le très grand succès de M. Rivarde dans le *Concerto* en *si* mineur de Saint-Saëns pour violon. M. Rivarde possède une rare pureté de son, et son interprétation, notamment dans l'*andantino*, a été de tous points excellente. L'orchestre a droit aussi à une mention spéciale pour la discrétion et le charme avec lesquels il a accompagné.

J. d'Offoël.

⚜

Aucune œuvre parmi celles produites dans ces derniers temps par les membres de la Société nationale de musique ne méritait mieux de figurer sur le programme de la première séance de la saison musicale que ce merveilleux *Deuxième Quatuor* pour cordes de M. Vincent d'Indy. Je ne crois pas que, depuis la création de la *Trilogie de Wallenstein*, ce compositeur ait écrit de page plus maîtresse. Dans toute l'œuvre on sent revivre le grand style des derniers quatuors de Beethoven. Quel fin joyau que ce *scherzo*, dont le rythme a tant de franchise, et quelle merveilleuse plainte est celle qui s'exhale de l'*adagio*, où les instruments racontent leurs tristesses chacun à son tour et dans quelle belle langue! Joué par des artistes tels que MM. Parent, Lammers, Denayer et Barettie, ce *Deuxième Quatuor* a eu un prodigieux succès.

Nous ne saurions trop dire également le plaisir que nous avons éprouvé en entendant M. Viana da Motta interpréter au clavier, le *Prélude et Fugue* à trois thèmes de J.-S. Bach, page superbe, d'une verve inépuisable, traduite de l'orgue pour le piano par M. Busoni. Cet artiste a un jeu bien à lui; la sonorité est superbe, obtenue au moyen d'un prolongement du son, à côté de *fortés* très nourris, des *pianos* d'une douceur veloutée. La technique est de premier ordre, le style est à l'unisson. Les mains du pianiste ne quittent pour ainsi dire pas le clavier, et il joue de cet instrument comme s'il maniait l'orgue. Aussi a-t-il obtenu de superbes effets, dans l'œuvre de Bach. Il ne fut pas moins remarquable dans l'*Alhambra*, no 1 de la suite *La Vega* de M. Albeniz, dont le début était fort intéressant et aurait pu faire dire de M. Albeniz, qu'il était un Grieg espagnol... Mais la conclusion est beaucoup moins heureuse. Il y a des redites, des longueurs. La grande *Sonate* en *si* bémol majeur (op. 106) de Beethoven aurait suffi à elle seule pour assurer le succès de M. Viana da Motta. L'œuvre est de proportions trop considérables pour pouvoir être donnée dans la même séance avec d'autres pages pour le piano. Il était plus de onze heures lorsque M. Viana da Motta a quitté le clavier, et une partie du public, trouvant la séance interminable, a fait une fugue bien sentie... Nous avons dû également nous retirer, regrettant de ne pouvoir écouter quelques mélodies nouvelles et le *Quintette* pour harpe, deux violons, alto et violoncelle de M. J. Renié, dont c'était la première audition.

C'est aux membres du comité de la Société nationale de musique qu'il appartient de donner une juste proportion aux programmes de ses séances. Peu importe la quantité des œuvres... La qualité suffit.

H. I.

⚜

La première séance de musique de chambre donnée par le quatuor Nadaud à la salle Pleyel, le 24 janvier, était entièrement consacrée aux œuvres de Franck.

Ce n'est pas le lieu de redire une fois de plus notre admiration pour la *Sonate* pour piano et violon que M. Nadaud et Mlle Dron ont interprétée avec une virtuosité pleine d'émotion.

Le talent et l'intelligence artistique de MM. Nadaud, Gibier, Trombetta et Cros Saint-Ange, ont fait pleinement ressortir les beautés qui égalent le *Quatuor* et le *Quintette* aux plus nobles inspirations des maîtres classiques. Cependant, et bien que le *larghetto* du *Quatuor* ait été dit de façon remarquable, nous les avons préférés dans le *Quintette*, où l'adjonction du piano donnait à l'ensemble un rythme plus précis et une cohésion plus parfaite.

La réduction pour deux pianos du charmant poème symphonique *Les Tolides* a été fort bien exécutée par Mme Georges Hainl et Mlle Dron sur le piano double Lyon, dont l'excellence s'affirme tous les jours.

Ajoutons que le programme se complétait d'une fort intéressante notice, due à la plume érudite de M. Julien Tiersot.

J. d'Offoël.

⚜

Le jeudi 19 janvier, à la salle Erard, concert donné par le violoniste César Figuerido. Cet ar-

tiste a des qualités indéniables de rythme et de sonorité que nous avons particulièrement appréciées dans l'*andante* et le *scherzo* de la *Symphonie espagnole* (Lalo) et surtout dans le *Chant du rossignol* de Sarasate. M. Figuerido a été moins bien inspiré, selon nous, en s'attaquant à la célèbre *Sonate* de Franck, non pas qu'il l'ait mal jouée, tant s'en faut, mais parce qu'ici la virtuosité ne suffit plus, et qu'il y faut ce je ne sais quoi que le musicien ne peut pas écrire et qui est l'âme même du morceau. J'ajouterai qu'il existe pour cette sonate, devenue classique, des traditions que M. Figuerido ne respecte peut-être pas assez, par exemple celle qui consiste à lier les deux dernières parties.

M. Vines, pianiste, a joué avec beaucoup de goût, entre autres morceaux, la *Polonaise* en *fa* dièse mineur de Chopin, et M^me^ de Kerckoff, chargée de la partie vocale, a dit dans un bon sentiment la *Procession* de Franck, des *lieder* de Tschaïkowski et de Schumann, et *Rêves* de Wagner, où l'on sent déjà poindre les élans passionnés de Tristan.

En somme, concert fort intéressant et qui fait honneur aux artistes qui s'y sont fait entendre.

J. D'O.

Le concert donné le 20 janvier à la salle Erard par M^lle^ Gresseler et M. Loiseau, avec le concours de MM. Seitz et Feuillard, offrait un programme des plus séduisants. *Trio* en *ré* mineur de Schumann, *Sonate* pour piano et violon de Fauré et *Quatuor* en *sol* mineur de Saint-Saëns. C'est surtout dans la *Sonate* de Fauré que nous avons apprécié M^lle^ Gresseler et M. Loiseau. Ces deux jeunes artistes, l'une sur le piano, l'autre sur le violon, ont déjà de l'acquis, du phrasé et de l'élégance. Ils ont été fort applaudis. Signalons cependant, dans le délicieux *Trio* de Schumann, quelques licences de rythme qu'il eût été facile d'éviter et qui doivent l'être dans Schumann plus que partout ailleurs. Le *Quatuor* de Saint-Saëns nous a paru plus d'ensemble et bien exécuté.

J. D'O.

Avec le concours de M^lle^ Marguerite Martini, de l'Opéra, M^lle^ Catherine Laënnec a donné le 23 janvier, à la salle Pleyel, une séance qui a eu plein succès. Au programme figuraient les œuvres de nombreux compositeurs modernes: Th. Dubois, Ch. Lefebvre, G. Pierné, Charles René, Bachelet, G. Pfeiffer. En outre, M^lle^ Laënnec a interprété fort bien le chœur extrait de la 30^e^ *Cantate* de Bach, Saint-Saëns, les *Etudes symphoniques* de Schumann, le *Prelude, Choral et Fugue* de César Franck, le *Nocturne* de Chopin et la *XII^e^ Rapsodie* de Liszt.

A la Bodinière : M. Gustave Doret ne pouvait confier l'interprétation de ses *Airs et chansons couleur du temps* à une artiste mieux douée que M^me^ Jane Arger. Elle est la fée des chansons populaires : exquise musicienne, diseuse émérite, sans un grand volume de voix, elle donne à chacune de ces chansons de M. Gustave Doret, les élégiaques, les joyeuses, les champêtres, la couleur et l'esprit qui leur conviennent. C'est un fin régal, auquel le nombreux public de la Bodinière apris goût. Aussi les bravos n'ont pas manqué à la délicate chanteuse. Vous dire à nouveau le mérite de ce recueil du jeune musicien suisse nous paraît inutile, notre collaborateur J. d'Offoël l'ayant estimé à sa juste valeur. Nous ne dirons qu'une impression : c'est que, de toutes ces fleurs recueillies au pays de l'Helvétie, un parfum schumannesque (ou schumannien) se dégage. Et ce n'est pas un mince éloge que j'adresse à l'auteur, croyez-le bien. — Le jeune conférencier M. Jean Bénédict a pensé comme nous, puisque, de crainte de déflorer ces petits joyaux, il a fait une causerie... à côté, avec une certaine verve, et une audace que certains conférenciers plus âgés que lui voudraient bien posséder.

H. I.

On annonce irrévocablement la répétition générale des *Fils de Jahel* de M. Arthur Coquard, sur le drame de M^me^ Simone Arnaud, au théâtre de Rouen pour le mardi 31 janvier. La première aurait lieu le 2 février. Les principaux interprètes seront M^mes^ Renée Vidal et Darlays, et MM. Casset, Féraud de Saint-Pol, Stamler. M. Arthur Coquard est actuellement à Rouen pour diriger le travail des dernières répétitions.

BRUXELLES

Le théâtre de la Monnaie nous a donné cette semaine une nouvelle édition — notablement amplifiée — de la *Thaïs* de M. Massenet. L'œuvre avait déjà subi de sérieux remaniements après les premières représentations à l'Opéra de Paris, et nous n'en vîmes ici, en 1896, qu'une version assez réduite, — de trop peu de développement même pour constituer le spectacle d'une soirée. Aussi le compositeur français a-t-il cru utile d'agrémenter sa partition d'un ballet et d'un tableau supplémentaires; c'est sous cette forme que *Thaïs* avait reparu à l'Opéra au mois d'avril de l'année dernière, c'est ainsi complétée que l'œuvre vient d'être reprise ici.

M. Massenet semble avoir cherché à ajouter à sa partition primitive le moins possible de musique « nouvelle », réservant, avec sagesse, l'inédit, dont sa muse est devenue peu prodigue, pour les œuvres futures que nous vaudra sans doute encore en grand nombre son inlassable ardeur au travail.

Le ballet, très développé, inséré au deuxième acte met en œuvre tous les procédés, toutes les formules de l'orientalisme musical moderne, mais sans en tirer aucun effet vraiment original, sans produire une sensation réellement artistique;

on dirait que le musicien, qui nous avait donné dans ce genre maintes pages fort réussies, a voulu réserver ses idées pour d'autres occasions, jugeant les choses les plus banales suffisantes pour cette opération de simple replâtrage. Ce ballet n'aura eu en somme l'autre jour d'autre mérite, aux yeux de tous, que de faire paraître en scène la première danseuse, Mlle Dethul, dont la brillante virtuosité a été très justement applaudie.

Le nouveau tableau — l'Oasis — a le sérieux avantage de préparer le spectateur à la transformation, autrefois mal amenée, qui s'opère dans l'âme d'Athanaël, peu à peu subjugué par l'amour charnel que lui inspire *Thaïs*. Musicalement, le tableau n'est pas sans valeur. Fait de morceaux empruntés en grande partie à la partition primitive, et notamment à la caressante méditation qui sert d'interlude, il n'est pas dépourvu de charme ni de couleur, — sans ajouter beaucoup cependant à la valeur musicale de l'œuvre; et celle-ci ne pourra guère plus qu'auparavant être classée parmi les meilleures productions sorties de la plume, si abondante, de M. Massenet.

Thaïs ne compte en réalité que deux rôles : celui de l'héroïne qui donne son nom à la pièce, et celui d'Athanaël. M. Seguin a retrouvé, dans ce dernier, tout le succès qu'il y obtenait lors de la création ici, il y a trois ans; il serait difficile de donner une interprétation plus fouillée de ce personnage, d'une réalisation scénique pleine d'embûches et de périls; l'excellent artiste a vraiment le plus grand mérite à accomplir aussi brillamment cette tâche particulièrement difficile.

Mlle Ganne succédait à Mlle Leblanc dans le rôle de Thaïs. L'exécution de sa devancière était certes de plus d'intérêt, d'une conception plus attachante. Mais sous le rapport du chant, la nouvelle interprète a incontestablement l'avantage, et dans l'ensemble, le côté plastique non excepté, Mlle Ganne s'est distinguée de manière à mériter en tous points le réel succès qu'on lui a fait.

L'orchestre — que M. Flon conduit d'ailleurs avec des soins particuliers lorsqu'il a à exécuter la musique du compositeur français, sans doute bien adéquate à son propre tempérament artistique, — s'est bien acquitté de sa tâche. Une mention spéciale revient à M. Deru, que l'on revoyait avec plaisir au pupitre du violon solo, et qui a exécuté la méditation de manière à faire regretter davantage sa longue absence. Aussi le jeune artiste a-t-il été l'objet d'une véritable ovation. J. Br.

⚜

On avait déjà applaudi M. Edouard Colonne à Bruxelles, à la tête de son remarquable orchestre. L'éminent artiste n'a pas été moins fêté dimanche à la tête de l'orchestre Ysaye, tandis que le chef de celui-ci se faisait acclamer au Châtelet, à Paris. M. Colonne a du feu, de la verve, de l'action; et il l'a montré dans la direction de la *Symphonie* en *fa* 8me) de Beethoven, mais surtout dans le *Chasseur maudit* de César Franck, conduit par lui avec une entente des oppositions de timbres, une fermeté de rythme, une intelligence de la coloration orchestrale qui ont mis merveilleusement en valeur les beautés pittoresques de ce tableau symphonique. Cette œuvre de César Franck avait été exécutée assez fréquemment à Bruxelles, mais jamais avec cet accent et ce relief. La chasse infernale, en particulier, a pris, sous la direction du capellmeister français, une allure frénétique, fantastique, diabolique tout à fait en situation et qui, je crois, est bien dans l'esprit de la composition. J'ai noté une intéressante indication aux répétitions. « A la fin, ce sont les cloches du diable, disait M. Colonne; au début, ce sont les cloches mystiques et douces. » La nuance était intéressante à noter, et ce détail, comme bien d'autres, indiqué par un chef d'orchestre étranger apportant ses traditions et sa conception, montre combien les interprétations successives des mêmes œuvres sous des directions différentes sont quelquefois utiles et intéressantes. Elles nous apportent toujours quelque clarté nouvelle sur l'œuvre.

Non moins heureuse, sous la conduite de M. Colonne, a été l'exécution du beau prélude du *Déluge* de Saint-Saëns, avec son thème initial violemment, presque brutalement, accentué, faisant paraître d'autant plus calme et plus apaisé le thème d'espérance que le violon chante ensuite en solo. Ce solo a été dit merveilleusement par un jeune artiste, qui n'en est qu'à ses débuts, mais qui est déjà un maître : M. Jacques Thibaut. O le joli son, la belle et pénétrante cantilène, la distinction et la noblesse du style! Cet adolescent est un grand artiste. Il a joué le *Concerto* en *sol* de Max Bruch — admirablement accompagné, soit dit en passant, — avec une verve, un goût, un sentiment, une justesse de phrasé, une sûreté de mécanisme et une autorité d'interprétation qui tiennent du prodige chez un si jeune virtuose. Il a tout juste dix-huit ans! La salle entière l'a acclamé avec enthousiasme, le rappelant jusqu'à trois et quatre fois et bissant le solo du prélude du *Déluge*. Jacques Thibaut! Voilà un nom à retenir et qui marquera comme ceux de Joachim, d'Ysaye, de Vieuxtemps, de Wieniawsky.

L'apparition de M. Thibaut a été la grande sensation de ce concert. Mlle Pacary devait y chanter aussi, mais arrivée souffrante à Bruxelles, elle n'a pu qu'indiquer la partie vocale d'ailleurs tourmentée d'une scène lyrique de M. Alfred Bruneau, *Penthésilée*, qui n'a pas produit une bien vive impression. C'est une chevauchée walkyrique de peu d'accent, très maladroitement instrumentée, sans sonorité, sans plan bien accusé, terne et inexpressive. M. Bruneau nous a donné de meilleures pages que celle-là... avant *Messidor*. Mlle Pacary aurait pu se dérober en invoquant sa grippe; elle a néanmoins chanté au piano l'air du deuxième acte de *Samson et Dalila* substitué avec raison au dernier moment à l'air de *Fidelio*. J'ai admiré son courage. M. K.

⚜

Comment deux compositeurs, deux artistes de la valeur de MM. P. Gilson et E. Closson, ont-ils pu choisir, comme interprète de leurs œuvres, un chanteur aussi insuffisant et aussi médiocre que M. Flameng?

Il est vraiment regrettable que de petits bijoux comme *Les Corbeaux* et *Comparse* de Closson, et de ravissantes pièces comme la *Petite chanson pour Claribella* et *Viens avec moi dans la nuit d'été* de Gilson, aient été, surtout en première audition, aussi mal présentées que mardi, à la Maison d'Art, par quelqu'un qui ne possède ni la voix, ni la diction, ni le sentiment nécessaires pour ce genre de musique. De tout cela, nous n'avons retenu que la façon distinguée et pleine de verve dont M. Closson accompagne lui-même ses œuvres.

Mlle H. Eggermont, une charmante pianiste, commence à acquérir de l'autorité; le violoniste M. Moins, dont l'archet s'est beaucoup assoupli depuis l'an passé, a encore fait des progrès au point de vue du mécanisme. Il détaille si nettement tous les traits que pas une note ne se perd; il possède ses gammes chromatiques à fond; bref, c'est un parfait virtuose. Dommage qu'il soit si calme et qu'il ne cherche pas, tout en charmant l'oreille, à émouvoir l'âme. Un peu plus de feu dans les deux sonates principalement, et c'eût été très bien.

Vous verrez que si ces jeunes gens continuent à travailler, l'an prochain, ce sera presque parfait.

E. D.

⚜

M. Dam est le promoteur de la formation, parmi les étudiants de l'Université libre de Bruxelles, d'une société de musique de chambre.

C'est très bien, cela, « la Science donnant la main à l'Art », et nous ne doutons pas que, parmi ces jeunes gens, l'on ne trouve les éléments nécessaires. Mais M. Dam a-t-il trouvé, pour la formation de son quatuor, des éléments suffisamment sérieux pour assurer la vitalité de l'entreprise? La première séance, donnée lundi à la Maison d'Art, n'est pas très concluante.

M. Dam est un violoncelliste de talent, un amateur très sérieux; il nous l'a prouvé en exécutant, d'une façon charmante, un *Feuillet d'album* de Popper et le *Menuet* de Becker; l'altiste est également très bon, beau son et bons doigts; le second violon, très timide, se tient dans l'ombre; ce qui cloche, c'est le premier violon dont le jeu est d'une justesse plus que douteuse; si c'est accidentellement, par suite d'émotion ou de toute autre cause, nous réserverons notre appréciation jusqu'à la prochaine séance; sinon, un changement s'impose, car entendre jouer faux un quatuor de Mozart, c'est intenable.

Hâtons-nous de dire que le reste est plein de promesses. Mlle Wilmet et M. Stadel, baryton, qui prêtaient leur concours à cette soirée, ont convenablement chanté différentes choses de Massenet, Verdi, etc.

⚜

Combien reposante et intéressante, la séance du Quatuor Thomson, Laoureux, Van Hout et Jacobs, jeudi, au Conservatoire, après l'avalanche de récitals et de musique de chambre par de frais émoulus du Conservatoire, avalanche qui nous est tombée sur le dos ces derniers temps!

Quel régal d'entendre du Haydn, du Mozart et du Beethoven joués par des interprètes aussi stylés et aussi complets! Quelle sérénité dans Haydn, quelle exubérance et quelle verve dans Mozart!

Vous savez combien ardue pour l'exécution est la *Dixième* de Beethoven; l'*adagio* pour l'expression à donner et l'*allegretto con variazione* pour les difficultés à vaincre. Tout cela a été dit à la perfection, et tout le monde s'est retiré enchanté et charmé.

E. D.

⚜

M. Riesenburger, l'aimable représentant de la maison Ibach de Barmen, a inauguré cette semaine, dans le vaste hôtel qu'il occupe rue du Congrès, la salle d'auditions qui portera son nom. M. Otto Voss, de Wiesbaden, un pianiste distingué, élève de Leschetizky, donnait à cette occasion un piano-récital. Il a fait entendre la *Suite chromatique* de J.-S. Bach, la *Sonate appassionata* de Beethoven, les *Papillons* de Schumann et des pièces de Chopin et de Liszt. M. Voss possède une technique peu commune, un toucher merveilleusement précis qui lui permet d'aborder sans peine les plus hautes difficultés. Un peu d'âme, un peu de personnalité et un peu de sentiment joints à ces qualités de virtuose feraient de M. Voss un grand pianiste. Mais pour le moment, en raison de sa jeunesse, il n'est pas permis d'en demander autant. On a fait un vif succès à ce pianiste, qui promet.

Une autre partie concertante, dans laquelle on a entendu Mlle Friché, Mme Solvay, Mlle Guillaume, M. Agniez, jouant de la viole d'amour, a suivi ce piano-récital, puis une fanfare jouant une *Marche populaire bruxelloise* a conduit les invités en farandole à travers les salons et les chambres du vaste hôtel des pianos Ibach. Un vin d'honneur, suivi d'une sauterie en laquelle se sont laissé entraîner peu à peu tous les invités, a retenu ceux-ci jusqu'aux heures aurorales!

On gardera bon souvenir de cette inauguration, à laquelle Mme Riesenburger présidait avec une bonne grâce charmante.

N. L.

⚜

Le théâtre royal des Galeries a donné la semaine dernière les *P'tites Michu*, la charmante opérette de MM. Duval, Van Loo et Messager, qui, déjà plus que centenaire, nous arrive en droite ligne du théâtre des Bouffes, désenguignonnée grâce à sa gaîté communicative et de bon aloi. Il y

a tout à parier que cette amusante fantaisie n'aura pas, à Bruxelles, moins de succès qu'à Paris. La pièce est originale et tout à fait agréable; la partition de Messager est pleine de pages mélodiques gracieuses et charmantes; ariettes, duos, chœurs et morceaux d'ensemble sont d'une écriture non banale et d'une orchestration raffinée, qualités qu'on ne rencontre guère dans les opérettes du dernier bateau.

L'interprétation est honnête, sans rien présenter de transcendant. M^lle Montmain est distinguée, souriante et a une voix chaude qui plaît; M^lle Van Neim est bien nerveuse; M^me Legenisel, l'ancienne duègne de la Monnaie, compose toujours intelligemment ses personnages ; M^me Nixau a du galbe; M. Lagairie a de la voix et de la gaieté, et M. Poudrier fait un maréchal premier empire de belle allure. Bref, un gros succès. N. L.

⚜

On trouvera plus loin le programme du prochain concert de la Société symphonique, fixé au 12 février, et qui sera, à l'occasion de l'anniversaire de la mort de Wagner (13 février 1883), consacré entièrement à l'œuvre du maître. C'est M. Mottl qui dirigera le concert wagnérien, pour l'exécution duquel la Société symphonique s'est assuré le concours de M^mes Félix Mottl, M. Tomschick et Friedlein, du théâtre de Carlsruhe, et de M. Carl Gruning, le ténor bien connu de l'Opéra impérial de Berlin et du théâtre de Bayreuth. Outre d'importants fragments du *Crépuscule des Dieux* (troisième acte en entier, sauf la scène finale) et de *Tristan et Iseult*, le programme porte une œuvre inédite de Wagner, et pour ainsi dire inconnue : la musique funèbre écrite par le maître pour la translation des cendres de Weber de Londres à Dresde, en 1844. Le manuscrit de cette partition appartient à M. Félix Mottl; elle n'est pas publiée et c'est ainsi, en quelque sorte, une primeur qu'aura le public du concert du 12 février, car cette marche (*Trauermusik*) n'a plus guère été exécutée depuis la cérémonie funèbre pour laquelle elle fut écrite. Wagner s'est servi dans cette composition de divers thèmes d'*Euryanthe*.

C'est aussi pour la première fois que l'on entendra à Bruxelles les fragments annoncés du troisième acte du *Crépuscule*, notamment la scène exquise des *Filles du Rhin* dialoguant avec Siegfried, puis le récit de ses aventures, que le héros fait à ses compagnons de chasse. Ce sont là deux des pages les plus extraordinaires de la Tétralogie. De toute façon, ce concert sera une séance de haut intérêt.

⚜

M^lle Katie Goodson donnera un piano-récital, le jeudi 2 février, à 8 heures du soir, en la salle de la Grande Harmonie. Places chez J. B. Katto, 52, rue de l'Ecuyer.

CORRESPONDANCES

ANGERS. — La première représentation de *Princesse d'Auberge*, qui a eu lieu au théâtre samedi dernier, sous la direction de l'auteur, laissera dans les annales de l'Association artistique le souvenir d'une de ses plus brillantes victoires.

La présence de l'auteur au pupitre avait stimulé extraordinairement le zèle de nos artistes, et la représentation a été pour eux, d'un bout à l'autre, l'occasion d'un grand succès.

Ce qui subsistera vraisemblablement de la partition intéressante du maître anversois, ce sont les grands ensembles traités avec une parfaite entente du mouvement des masses chorales et instrumentales. La scène du carnaval, dans sa coloration brillante, quoiqu'un peu uniforme, est une page maîtresse en son genre. Le rôle des chœurs et de l'orchestre, cela va sans dire, est de première importance et a été tenu d'une façon irréprochable. Les tableaux populaires, traités à la manière de « Teniers » musicaux, ont été rendus avec un souci extrême de réalisme et de la couleur locale, et cette réalisation vivante fait le plus grand honneur à M. Berton, notre excellent régisseur général.

L'importance du rôle dévolu à la collectivité ne relègue pas cependant à l'arrière-plan celui des personnages agissants du drame. Au contraire, et musicalement surtout, ces personnages sont en général traités vigoureusement, quoique le librettiste ait souvent péché, dans leur mise en œuvre, par une absence sensible d'originalité et de caractérisation bien définie.

Nos artistes ont mis un véritable point d'honneur à triompher des difficultés qui leur étaient échues.

M. Séveilhac, avec les qualités vocales généreuses que j'ai signalées, a donné un relief saisissant au rôle du farouche Rabo, le forgeron épileptique et vindicatif. Cette création est la plus belle que l'excellent artiste ait produite sur notre scène, et c'est à lui que revient la plus grosse part du succès.

M^lle Dreux, qui jusqu'à présent avait brillé dans des rôles d'ingénuité et de candeur, a réussi dans le rôle de la perverse Rita, sans toutefois avoir atteint à l'allure féline du personnage. Mais il ne faut pas demander la perfection à une débutante qui se fait remarquer par sa conscience et sa bonne volonté.

M. Gauthier nous a donné un Merlyn gauche et mou, et ces défauts ont fait ressortir davantage le côté peu sympathique de cet amoureux qui passe avec une facilité déconcertante du sentiment profond de l'amour de l'art à la fantaisie libertine la plus éhontée.

A côté d'eux, M. Desjardin a réalisé un pochard Bluts très naturaliste. M^me Homer, dans

Kattelyne, a apporté l'appoint de sa magnifique voix, et Mme Loyd (Reinhilde), en plantureuse Flamande, a chanté avec goût la romance du deuxième acte.

Le public, pour qui *Princesse d'Auberge* constitue déjà une œuvre aux tendances très avancées, a été assez réservé dans ses manifestations, si ce n'est à la fin du deuxième acte (le carnaval), qui a été chaleureusement applaudi.

Mais je crois que cette attitude se modifiera aux représentations suivantes. Déjà à la seconde, il y avait un revirement très sensible en faveur de l'œuvre.

En cas d'insuccès, toutefois, il faudrait louer doublement M. Breton, directeur, et le comte M. de Romain, dont la haute intelligence plane sur tout le travail accompli ici, et qui, le jour de la première, s'était réservé le rôle, peu en lumière, mais délicat du souffleur. L'auteur-chef d'orchestre a droit à des éloges sans fin pour la manière peu commune dont il a conduit notre réputée phalange.

M. Marty, chef du chant à l'Opéra, est venu diriger le dernier concert populaire. Séance d'un caractère peu défini, et dont il faut retenir seulement l'exécution de quelques mélodies du jeune chef d'orchestre, chantées avec goût par sa femme, une Belge, élève de Warnots, qui obtint déjà à Paris de considérables succès aux Concerts Lamoureux.

Au prochain concert, M. Brahy dirigera la *Symphonie* de C. Franck. Je ne me fais aucune illusion sur l'accueil qui attend ce chef-d'œuvre. A. D.

BORDEAUX. — Le programme du quatrième concert de la Société de Sainte-Cécile a été assez heureusement varié, grâce à la présence du violoniste Albert Geloso, Bordelais d'origine. La partie purement orchestrale de la séance comprenait : la *Jupiter Symphonie* de Mozart, déjà bien souvent exécutée, le prélude du second acte de la *Gwendoline* d'Emmanuel Chabrier, exquis vraiment de grâce souriante, et le Charfreitagszauber de *Parsifal*, dont les Bordelais étaient, paraît-il, pour la première fois appelés à goûter les suprêmes beautés. Ils ont du reste réparé cet invraisemblable retard des organisateurs en appréciant à sa juste valeur une aussi admirable musique. M. Geloso a exécuté avec feu un *Poème* de M. Henri Lutz, qui nous a semblé d'une orchestration bien lourde et d'une invention mélodique plutôt terne. Il s'est montré ensuite un virtuose accompli dans la *Chaconne* de Bach, grand cheval de bataille des violonistes, et dans deux autres morceaux de moindre importance, signés Cesare Geloso et Gabriel Marie, naturellement fort applaudis à Bordeaux. M. Gabriel Marie, qui d'ailleurs tenait comme d'habitude le bâton de chef d'orchestre, a partagé le succès avec M. Geloso et a conduit avec conviction, pour finir, l'ouverture du *Carnaval romain* de Berlioz, dont les truculentes sonorités et les trompettes étincelantes font souvent oublier le décousu du plan, et la distinction parfois insuffisante des idées mélodiques.

MM. Sarreau, Bastien et Hekking ont repris avec succès le cours de leurs séances bi-mensuelles de musique de chambre, et nous ont fait entendre des œuvres de valeur diverse, parmi lesquelles l'admirable *Trio* de Vincent d'Indy, acclamé par le public, qui en a demandé une seconde audition. Nous espérons avoir sous peu l'occasion de revenir sur ces séances. Du moins tenons-nous dès aujourd'hui à les signaler et à encourager les trois artistes à jouer le plus possible d'ouvrages intéressants, de façon à donner toute sa portée à leur intelligente initiative.

Au Grand-Théâtre, la *Guernica* de M. Paul Vidal a échoué devant l'indifférence du public. On prépare, nous dit-on, la *Vie de bohème*, en attendant la *Cendrillon* de Massenet. Il nous faut décidément renoncer à entendre à Bordeaux une œuvre nouvelle de proportions un peu vastes, du moins pour le moment. Espérons qu'un jour, une nouvelle organisation permettra au public bordelais d'avoir un théâtre fonctionnant artistement, et d'entendre des drames musicaux que d'autres, plus fortunés, ont pu déjà applaudir en France. G. S.

LA HAYE. — L'audition de la *Résurrection de Lazare* de l'abbé Perosi, à laquelle je viens d'assister, était d'autant plus intéressante, qu'elle était la première exécution *extra muros*, c'est-à-dire à l'étranger, de cet ouvrage signalé comme un chef-d'œuvre par les journaux italiens. Que l'abbé Perosi soit un nouveau Palestrina, comme on a osé l'écrire là-bas, j'en doute. A mon grand regret, je dois constater que, comme impression générale, l'exécution de son oratorio à La Haye a laissé une grande déception. Si l'ouvrage de M. Perosi n'avait pas été précédé de si pompeuses réclames, si le jeune compositeur ne nous avait pas été présenté comme un messie de la musique d'église, peut-être l'auditoire se fût-il montré plus indulgent pour les parties intéressantes de son œuvre. L'accueil a été froid. On ne peut nier cependant que M. Perosi ne soit un jeune homme de talent, mais ce talent n'est pas encore suffisamment développé. La *Résurrection de Lazare*, baptisée du titre d'oratorio, est plutôt une symphonie avec chœurs, car l'orchestre domine constamment, d'un bout à l'autre de la partition. Les chœurs n'ont qu'un rôle absolument secondaire, et les soli sont presque insignifiants.

Comme travail polyphonique, la partition n'offre rien de bien saisissant. L'œuvre n'a aucune forme déterminée. Au point de vue de l'écriture, c'est une œuvre incomplète, plutôt étrange que remarquable.

Cependant, il y a de beaux moments, surtout dans la seconde partie. Le rôle du Christ est fort beau, peut-être un peu trop théâtral, mais à grand effet. L'hymne au Sacré-Cœur de même que le choral grégorien qui termine l'ouvrage, sont ce

que j'ai pu remarquer de mieux réussi à cette première audition. Dans la première partie, le chœur *Quia nadit ad monumentum* et le choral qui suit sont de belles pages. Le reste est souvent commun, terne et monotone.

Quant à l'exécution, les chœurs et l'orchestre, sous la direction du maëstro Emmanuel Natale, méritent les plus grands éloges. Les solistes, en revanche, ont laissé beaucoup à désirer. L'abbé Perosi est encore jeune, il n'a que vingt-six ans, et s'il tient ce qu'il promet, son avenir nous réserve peut-être de belles pages. M. Perosi est né à Tortosa, où son père fut directeur du chœur à l'église du Dôme. Il fit ses premières études musicales à l'école de Sainte-Cécile à Rome ; de là, il passa au Conservatoire de Milan, et il termina son éducation musicale à Ratisbonne, sous la direction du professeur Haberl. A son retour en Italie, il devint maëstro di cappella de l'église Saint-Marc, à Venise. C'est là qu'il composa et fit entendre son premier ouvrage. Le voilà maintenant maître de chapelle à la Sixtine. Attendons la suite !

Ed. de H.

LIÉGE. — L'an dernier déjà, nous devions à la perspicacité toujours en éveil de M. Sylvain Dupuis la rare fortune d'entendre la *Symphonie* en *ut* mineur de Gustave Mahler. Cette œuvre, déconcertante par sa longueur énorme, par le déchaînement de son orchestration, et surtout par l'audacieuse visée de sa conception, avait été accueillie avec une faveur marquée.

La seconde audition, au dernier concert Dupuis, sous la despotique et admirable direction de l'auteur, en a rendu la pénétration plus aisée et a suscité un enthousiasme qui vaut d'être noté comme une marque de la progressive réceptivité musicale du public.

Le plan même de l'œuvre fait songer à la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. Il semble que l'auteur ait considéré cette suprême étape de l'art symphonique comme le point de départ nécessaire d'une œuvre nouvelle. Et c'est assurément une haute pensée que d'avoir voulu se rattacher ainsi — non pour mieux faire, ce qui serait dérisoire, mais pour continuer la plus belle tradition d'art — à l'œuvre qui semble défier par sa sublime beauté toute autre création.

Une si orgueilleuse tentative ne pouvait séduire qu'une individualité forte, tenace, impérieuse, et telle s'est avérée l'âme tyrannique de M. Gustave Mahler.

Cette symphonie a dû être longtemps mûrie, sinon lentement écrite. On y sent une dépense de volonté laborieuse, un implacable souci d'édifier solidement en utilisant tous les matériaux imaginables.

Par la contexture serrée de l'orchestration, la recherche de sonorités inédites, le déploiement de toutes les ressources instrumentales, M. Mahler apparaît comme un constructeur toujours hanté par des combinaisons nouvelles, accumulant ainsi détails sur détails, au risque parfois de perdre de vue l'exacte notion de l'équilibre.

Poète, il ne l'est que par instants. J'ajouterai même que je n'ai tressailli au souffle de son inspiration que dans le *finale* de la *Symphonie*, où l'œuvre s'élargit en fleuve majestueux pour se perdre dans l'océan de la grande poésie.

Dès l'instant où interviennent les voix, puis le chœur, l'émotion étreint jusqu'à l'instant où la toute-puissance de l'orgue proclame, pour conclure, l'indubitable rédemption.

Peut-être cette magique apothéose où nous convie le *finale* de la *Symphonie* est-elle bien longuement préparée par les précédentes parties, d'une inspiration moins libre.

L'*andante con moto* et le *tempo di scherzo*, d'une forme plus traditionnelle, m'apparaissent même comme entachés d'une faiblesse incontestable, les thèmes qui y sont développés offrant en somme peu d'intérêt.

Dans son inégalité, l'œuvre de M. Mahler s'impose surtout parce que son allure révolutionnaire décèle un cerveau impérieux qui a conçu, en ses heures de méditation, un rêve de farouche et pure beauté.

M. Ferruccio Busoni, entendu l'avant-veille de ce concert à un récital donné à l'Emulation, où il avait joué du Schubert, du Bach, du Chopin et du Liszt, a affirmé son incomparable technique et fait valoir les merveilleuses sonorités de son Steinway dans le *Concertstück* de Weber (un peu dénaturé dans sa simplicité par un si étincelant mécanisme) et dans le *Concerto* en *la* mineur de Liszt. E. S.

— *Tannhæuser*, en seconde représentation, a donné, à une très nombreuse assistance, la satisfaction artistique que nous avions pressentir. Le ténor Duffaux et surtout Mlle Terry s'étaient identifiés avec leurs rôles importants, et le succès a souligné leurs efforts.

Mmes Caro-Lucas et Mativa, MM. Grimaud et Chavaroche contribuaient avec les chœurs et l'orchestre, sous la direction de M. de la Fuente, à un ensemble soutenu et poétique.

Deux représentations de *Lakmé* ont affirmé la virtuosité de Mme Valduriez, dans un entourage assez indécis et qui doit faire mieux — s'il le veut.

Enfin, en soirée de gala, l'excellente basse chantante du Grand-Opéra, M. Fournets, a brillé dimanche dernier en un Méphisto caractéristique et qui avait communiqué son animation à ses partenaires, Mlle Reid, MM. Duffaux et Piens.

Aujourd'hui, dimanche, première de *Princesse d'Auberge* sous la direction de Jan Blockx.

A. B. O.

MUNICH. — Enfin, la première, tant annoncée et commentée par avance, de l'opéra de Siegfried Wagner der *Bärenhauter* a eu lieu dimanche dernier, à l'Opéra.

Est-ce un succès ? Est-ce un échec ?

Ni l'un, ni l'autre, et c'était fatal. Comme premier essai dramatique d'un jeune homme, l'ouvrage ne pouvait être absolument parfait ; d'autre

part, on s'attendait à beaucoup, parce que M. Siegfried Wagner est le fils de son père. De là les impressions mélangées qui ont accueilli l'ouvrage. S'il avait été écrit par un inconnu, on l'eût acclamé, on y eût découvert des promesses peu communes; étant l'œuvre du fils de Richard Wagner, certains n'ont pas même voulu voir le talent très réel qui s'y manifeste, et sont sortis de la représentation très déçus.

Je me borne à noter ces deux courants qui se sont manifestés par des démonstrations en sens contraire. Une assez forte opposition s'est même produite à la fin du premier acte : des sifflets se sont fait entendre. Les deux autres actes ont, en revanche, été applaudis très franchement. A la fin du deuxième acte une partie de la salle a même demandé l'auteur, et M. Siegfried Wagner est venu saluer le public au milieu de ses interprètes. Même jeu à la fin du spectacle, agrémenté de palmes et de couronnes. C'était peut-être excessif.

L'œuvre n'est pas de celles qui doivent provoquer l'enthousiasme et l'exaltation. C'est un aimable conte dramatique à la manière de *Hænsel et Gretel*, sans prétention, mais aussi sans grande envolée. Le sujet est tiré de deux contes des frères Grimm. C'est l'histoire d'un bon jeune homme qui se voue au diable par désespoir d'amour et lassitude d'âme et qui est finalement sauvé des griffes du Méchant par la fidélité d'une jeune fille qui l'aime. M. Siegfried Wagner, qui est lui-même l'auteur de son poème, a tiré un assez heureux parti de la donnée légendaire dont il s'est inspiré ; il y a de l'humour, du piquant, une bonhomie intéressante et une incontestable entente des effets scéniques dans sa pièce; mais cela ne s'élève pas au-dessus d'une aimable banalité.

Et il en est de même de la musique. Le premier acte s'ouvre par une ouverture qui a paru longuette; et, il est le plus faible des trois actes de la pièce : récits sans expression, airs sans accent; l'ensemble est gris et sans relief. Au second acte, l'inspiration se relève : cet acte est plus vivant. M. Siegfried Wagner a été bien inspiré par ses scènes de cabaret et de fêtes populaires; remarqué un très joli interlude descriptif accompagnant le lever du jour; il y a aussi une scène bien conduite entre les deux héros du conte, le mélancolique et misanthrope Hans Kraft et la jolie Louise, dont l'affection finira par sauver le malheureux truand. Elle a obtenu un incontestable succès. Avec le troisième acte, nous retombons de nouveau dans les banalités. Beaucoup de bonnes choses suivies de vulgarités qui détonnent. Heureusement la fin se relève grâce à un effet de masses chorales et instrumentales bien amené et bien conduit. C'est la page qui a décidé du succès final.

L'exécution du nouvel ouvrage avait naturellement été l'objet des soins les plus attentifs. Je ne crois pas qu'on le puisse jouer ailleurs dans de meilleures conditions; mais je doute que moins bien joué, il réussisse comme à Munich.

On raconte qu'à une répétition, M^me^ Cosima Wagner aurait dit « que cet ouvrage de son fils n'avait d'autre objet que d'attester ses facultés musicales et scéniques, enfin, de démontrer ainsi qu'il est capable d'assumer plus tard la direction du *Festspiele* de Bayreuth ».

Nous voilà fixés. Il sait écrire; il sait orchestrer, il n'est pas trop maladroit, il a une incontestable entente de la scène. Mais tout cela ne prouve pas qu'il dirige bien les *Nibelungen !* E. R.

NANTES. — L'habile directeur des théâtres de Nantes, M. A. Giraud, vient de donner, coup sur coup, deux premières des plus intéressantes : *Hänsel et Gretel* et *Princesse d'Auberge*. La troupe d'opéra formée par M. Giraud est d'une homogénéité parfaite et contient des artistes d'une véritable valeur. Aussi l'exécution des deux ouvrages nouveaux que M. Giraud vient de faire connaître aux Nantais a-t-elle été excellente.

Hänsel et Gretel en est aujourd'hui à sa sixième représentation et, à chaque fois, on bisse la délicieuse chanson : *Au bois, un petit homme*, la prière, l'ensemble : *Joli château, château gâteau*, et l'ensemble final.

La triomphatrice de la soirée a été Mlle de Camilli, qui fait une Gretel tout bonnement adorable. Notre excellente dugazon est la créatrice française de ce joli rôle, qu'elle a chanté à Anvers une douzaine de fois. Il est impossible d'imaginer une petite fille plus espiègle, plus mutine, plus vive que Mlle de Camilli. Sous ses haillons, elle est d'un naturel parfait. J'ai loué la comédienne ; il me faut aussi louer la chanteuse. Mlle de Camilli est une excellente musicienne, et elle possède une voix tout à fait charmante.

Pour chanter le rôle d'Hänsel, M. Giraud a engagé une jeune et jolie cantatrice suédoise, Mlle Siri Lind, qui a travaillé le rôle avec Humperdinck lui-même. Mlle Lind, délicieuse comédienne, elle aussi, fait un ravissant petit garçon.

Le rôle fort difficile de la fée Grignotte est échu à Mlle Clément. Cette création fait le plus grand honneur à l'intelligente artiste. Mme Hendrickx a bien rendu les plaintes de la mère. Mme Desvareilles a fait applaudir, une fois de plus, dans les deux courtes apparitions de l'Homme au sable et de la Rosée, sa cristalline pureté de voix et son impeccable diction. M. Simons a composé avec beaucoup d'intelligence le rôle du père.

L'orchestre a très correctement exécuté la lettre de la difficile partition de M. Humperdinck; quant à en avoir rendu l'esprit, c'est autre chose.

Quelques jours après la première du conte lyrique de M. Humperdinck, nous avons eu celle de *Princesse d'Auberge*. M. Jan Blockx est venu, à cette occasion, passer à Nantes une dizaine de jours; il a conduit les deux premières représentations.

Princesse d'Auberge est une œuvre vivante et colorée, qui va droit au but et ne s'attarde presque jamais en chemin. Malgré sa dénomination, elle se

rapproche beaucoup plus du drame lyrique que de l'opéra.

Le ténor Vevier a chanté avec talent le rôle de Merlyn. M^lle^ Hendrickx a fait de Reinhilde une création qui comptera dans sa carrière. Comme chanteuse et comme musicienne elle a été parfaite. On lui a bissé d'enthousiasme le ravissant *lied* du deuxième acte. Rita a trouvé en M^lle^ Desvareilles une jolie interprète et, ce qui vaut mieux, une interprète intelligente et comédienne. M. Dons est fort bien en Rabo. M^lle^ Clément et M. Simons complètent un excellent ensemble. Les chœurs et l'orchestre ont très bien marché. Le tableau du carnaval a produit un effet considérable; le finale a été bissé. C'est une fresque largement brossée, aux couleurs vives et chatoyantes, à l'allure très vivante. Tout le début, qui ramène les différents chœurs, si gaiement animés, d'une si franche allure populaire, d'hommes, de femmes et d'enfants, entendus au tableau précédent dans la coulisse, est tout à fait remarquable. Exposés d'abord séparément, ces trois chœurs finissent par s'unir dans un contrepoint vocal admirablement traité.

L'accueil fait à M. Blockx a été des plus chaleureux. Acclamé après les deuxième et troisième actes, il a été traîné sur la scène par les artistes. La direction lui a offert une superbe palme.

En montant *Hænsel et Gretel* et *Princesse d'Auberge*, M. Giraud a fait œuvre de directeur artiste. On ne saurait trop l'en féliciter.

ETIENNE DESTRANGES.

STRASBOURG. — En arrêtant, à son passage à Strasbourg, M^lle^ Clotilde Kleeberg, qu'un engagement de concert appelle à Carlsruhe, le Tonkünstlerverein a procuré aux habitués de ses séances une bonne aubaine musicale. La réputée pianiste parisienne, qu'on n'avait plus entendue à Strasbourg depuis 1891, nous a donné, dans la salle de l'hôtel de la *Ville de Paris*, une analyse quasi modèle de la *Sonate* en *mi* bémol, op. 31, n° 3 de Beethoven, dont elle a on ne peut plus spirituellement traduit le *scherzo*. Avec M. Blumer comme partenaire, M^lle^ Kleeberg a finement et harmonieusement dialogué les *Variations* de Saint-Saëns sur un thème de Beethoven, pour deux pianos, puis, seule, quatre morceaux très variés de style (en *bis*, *Barcarolle* de Rubinstein); elle a, pour le final de la soirée, laissé son nombreux et élégant auditoire sous le charme d'une impression de satisfaction artistique dont le souvenir durera.

Le mélodique et original *Trio* pour piano, violon et violoncelle de A. Arensky, a été brillamment joué par M. Blumer, par M. Norbert Salter (violoncelle) et par M. Franck Choisy, un violoniste de marque, qui jouit à Mulhouse, où il professe son art, d'une haute considération des plus justifiées. Accompagnés au piano par M. Otto Lohse, M^lle^ Kratz, du théâtre municipal, a recueilli des bravos en chantant expressivement trois *lieder*, et M. R. Ferling, le jeune ténor de Strasbourg, qui va prochainement, sur la scène de Carlsruhe, faire ses débuts dans les rôles lyriques du grand répertoire, a fait applaudir, dans deux scènes des *Maîtres Chanteurs* de R. Wagner, sa voix puissante et très en progrès de développement quant à l'accent dramatique.

A. O.

VERVIERS. — Le vingt-cinquième anniversaire de la fondation de notre Ecole de musique et de l'entrée en fonctions de son directeur, M. Louis Kéfer, a été célébré dimanche dernier avec un éclat que comportaient les précieux services rendus à l'art par cet institut. Depuis ses débuts, cette école verviétoise a été féconde en jeunes artistes, et c'est une attestation vraiment significative de la valeur de son enseignement que le nombre de personnalités formées à ce foyer d'art que Louis Kéfer a su faire de son Conservatoire. Parmi ceux dont la première initiation lui fut confiée, violonistes et violoncellistes pour la plupart, plus d'un est en passe de notoriété et même de célébrité européenne. Leurs noms ne sont pas inconnus à Bruxelles, où ils ont passé et se sont fixés : MM. Crickboom, Angenot, Edouard Deru, Drèze, Laoureux, Grisard pour le violon; Jean Gerardy, Gillet, Gaillard pour le violoncelle sont parmi ceux que leur talent a classés rapidement en bon rang.

Plusieurs de ces jeunes artistes issus de notre séminaire lyrique étaient revenus à Verviers apporter la collaboration de leur maîtrise à la fête de dimanche, solennisée par un beau concert symphonique et choral en la salle du Manège.

Ce concert a débuté par le triple *Concerto* de Beethoven pour piano, violon et violoncelle, joué par MM. Sauvage, Laoureux et Gaillard. Puis on a entendu le *Concerto* pour trois violons de Vivaldi, par MM. Angenot, Laoureux et Rousselle; le *largo* et l'*allegro* du *Concerto* pour deux violons de Bach, par dix-huit médaillés de l'école. Ces morceaux ont fait valoir excellemment toutes ces jeunes personnalités.

Ensuite, l'orchestre, dans la première partie de la *Symphonie* de L. Kéfer, a fait preuve d'une flexibilité et d'une flamme exceptionnelles. M^me^ Raunay, trois fois séduisante, par sa personne, sa voix et son talent, s'est fait alors chaleureusement applaudir dans l'air d'*Alceste*, les *Rêves* de Wagner et le *Renouveau* de Castillon.

Mais l'événement de la journée a été la *Fête romaine*, deuxième tableau du premier acte de *Freya*, drame lyrique que M. Erasme Raway écrit sur le poème de MM. Harroy et Ronvaux. Ces pages importantes forment un tout complet, une œuvre indépendante, une action distincte et complète dans le drame.

Musicalement, l'ouvrage frappe par son aspect grandiose et ses lignes monumentales. C'est sculptural et hiératique plus que chatoyant et mouvant. C'est d'une large et noble simplicité de plan et de développement, d'un relief frappant de thèmes, d'une vigoureuse sobriété de moyens orchestraux,

d'une plénitude sonore, d'une substance musicale exceptionnelles.

Il se dégage de ces chants d'une liturgie antique, de ces hymnes d'une mollesse et d'une indolence un peu orientales, de ces explosions dithyrambiques, de cette frénésie sacrée de bacchanale, une impression profonde et persistante.

L'œuvre est d'une haute et forte conception, d'une réalisation puissante, d'une probité artistique rare.

Ce vaste bas-relief lyrique a saisi profondément le public divers et empressé de la première exécution, et il ne s'est pas fait faute de manifester son admiration à l'auteur par son enthousiasme exubérant.

M. L. Kéfer a monté cette œuvre énorme en artiste. Pour les besoins de l'interprétation, il a dû mobiliser trois cents exécutants. L'exécution a été d'une cohésion, d'une vigueur et d'une chaleur vraiment remarquables. F.

NOUVELLES DIVERSES

M. Camille Saint-Saëns réfugié aux îles Canaries, ainsi que nous l'avions annoncé travaille à la musique d'une grande tragédie en vers, dont la première représentation aura lieu dans les arènes de Béziers en 1900. L'illustre compositeur se porte à merveille et s'adonne avec ardeur à la composition de son nouvel ouvrage.

— Le *Ménestrel* assure que l'abbé Lorenzo Perosi, le jeune et déjà célèbre compositeur italien, se rendra à Paris pour y faire entendre, sous sa direction, son plus récent oratorio, la *Résurrection du Christ*, dont l'exécution aurait lieu dans les premiers jours du mois de mars au Cirque d'Eté, avec le concours de l'orchestre Lamoureux et de la *Schola cantorum*, de M. Charles Bordes.

— Dans une curieuse brochure, M. W. Tappert fait le relevé de toutes les compositions conçues d'après la célèbre ballade *le Roi des Aulnes* (*Der Erlkönig*), de Gœthe. M. Tappert ne cite pas moins de cinquante-quatre compositions différentes, dont treize sont inédites. La première composition sur la ballade que Gœthe avait écrite en 1781 est de l'année 1782; c'est l'actrice Corona Scrœter, que le grand poète célébra pour ses talents et sa beauté qui pour la premiere fois mit en musique ce poème; elle a elle-même chanté sa composition sur le petit théâtre du parc de Tiefurth, près Weimar, où Gœthe n'a pas dédaigné de jouer en personne. Le compositeur le plus illustre qui se soit attaqué à la ballade de Gœthe est assurément Beethoven; nos lecteurs se rappellent que l'esquisse qu'il a laissée a été dernièrement complétée et publiée. Mais c'est Schubert qui a donné la forme musicale pour ainsi dire définitive au *Roi des Aulnes;* sa merveilleuse mélodie n'a été égalée par personne. Après la ballade *Der Erlköuig*, la romance de Mignon: *Connais-tu le pays...*? est certainement la poésie de Gœthe qui a le plus souvent tenté les compositeurs de tous pays. Après Schubert, Beethoven et Schumann, Liszt s'est inspiré de ce poème dans un de ses meilleurs *lieder*. La plus plate, la plus banale des compositions sur *Mignon* est certainement celle d'Ambroise Thomas, ce qui ne l'empêche pas d'être l'une des plus populaires.

— Notre excellent confrère *Le Monde artiste* établit une très curieuse et très intéressante comparaison entre le mouvement lyrique en Italie et en France pendant l'année 1898. Il en ressort plus que jamais que Paris, le seul centre artistique important en France, a besoin d'une nouvelle scène où pourraient être produites les œuvres inédites des compositeurs français.

Tandis que les Italiens ont offert au jugement du public cinquante ouvrages nouveaux, c'est à peine si l'on peut citer vingt-cinq ouvrages français créés tant à Paris qu'en province.

Il va sans dire que les cinquante ouvrages nouveaux joués en Italie ne peuvent pas tous prétendre à une valeur; il y a dans le nombre beaucoup d'opérettes et de simples pièces mêlées de chant. N'importe, la production est relativement bien supérieure, et d'autre part, on ne peut contester que le contact des jeunes auteurs avec le théâtre est la meilleure école où puisse se former leur talent.

En France, on a eu, à l'Opéra : *La Cloche du Rhin* de Samuel Rousseau et la *Burgonde* de Paul Vidal; à l'Opéra-Comique : *L'Ile du Rêve* de Reynaldo Hahn, *Fervaal* de d'Indy et *La Bohême* de Puccini; à la Gaîté : *Le Maréchal Chaudron* de Lacôme; aux Variétés : *Le Tour du bois* de Serpette, *Les P'tites Barnett* de Varney et les cinq ouvrages inédits suivants, montés par les frères Milliaud : *Sœur Marthe* de Le Rey, *Lovelace* de Hirschmann, *La Martyre* de Samara, *L'Amour blanc* de Lambert, *Folies d'amour* de la baronne de Fontmagne. Aux Bouffes-Parisiens : *La Petite Tache* de V. Roger, *La Dame de Trèfle* de Pessard, *Le Soleil de minuit* de A. Renaud, *Véronique* de Messager; aux Folies-Dramatiques : *L'Agence Cook et Cie* et les *Quatre filles Aymon*.

Si l'on ajoute à cela quelques ouvrages nouveaux créés en province, on atteint à peine vingt-cinq œuvres lyriques plus ou moins importantes, alors que, grâce à un théâtre lyrique bien administré, on eût pu prouver que l'école française n'est pas inférieure aux écoles étrangères, et particulièrement à celle d'Italie, qui a le bonheur de trouver de nombreux débouchés.

« L'heure est venue de passer des paroles aux actes et d'assurer à nos musiciens le libre exercice de leur art, conclut le *Monde artiste*. Pour affirmer la vitalité d'une école, il est nécessaire de produire beaucoup d'œuvres et de permettre ainsi aux grands talents méconnus de se faire jour et d'apporter des pensées viables, dignes d'enrichir une époque. »

— On nous écrit de Saint-Sébastien : L'inauguration du nouvel orgue du palais des beaux-arts, le 15 janvier dernier, a été l'occasion d'un très beau concert qui a valu à M. Eugène Gigout le plus éclatant succès. L'orchestre du jeune maestro Larrocha et le pianiste Leo de Silka ont partagé, avec M. Gigout, les honneurs de cette solennité artistique, sans précédent à Saint-Sébastien. Au programme, figuraient des œuvres de Boëlmann qui ont reçu le plus chaleureux accueil.

M. Gigout s'est également fait entendre à l'église Saint-Vincent, où un nombreux auditoire, accouru à l'appel du comité des beaux-arts, a fait fête à l'éminent organiste.

NÉCROLOGIE

De Pise on annonce la mort d'un chanteur, le baryton Emilio Barbieri, qui a fourni, non sans de vrais succès, une carrière de près de trente années. Il s'était fait applaudir surtout dans *Nabucco*, *Belisario*, *Ernani*, etc.

— A Vienne est mort, à l'âge de quatre-vingt-neuf ans, le compositeur Joseph Brixner, qui s'est surtout fait connaître par de nombreuses compositions pour chœurs d'hommes, que les orphéons allemands chantent encore et dont plusieurs sont restés fort populaires.

— Les journaux allemands annoncent la mort de Louis Schumann premier fils du célèbre compositeur Robert Schumann. Il était atteint comme le fut son père d'une maladie cérébrale, et c'est dans la maison de santé de Kolditz où il était interné depuis de longues années qu'il a succombé. Schumann a eu, on le sait, un autre fils Félix mort il y a quelque vingt ans et qui promettait un poète de talent.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE.— Du 23 au 30 janvier: Thaïs; Faust; Princesse d'Auberge; Orphée, Milenka; Thaïs; Mignon. Dimanche : Faust; lundi : Princesse d'Auberge.

GALERIES. — Les P'tites Michu.

SOCIÉTÉ SYMPHONIQUE DES CONCERTS YSAYE (SALLE DU THÉATRE DE L'ALHAMBRA). — Dimanche 12 février, à 1 h. 1/2, sixième concert d'abonnement consacré à l'œuvre de Richard Wagner, sous la direction de M. Félix Mottl, avec le concours de Mmes F. Mottl, M. Tomschick et Ch. Friedlein (du théâtre de Carlsruhe) et de M. Carl Gruning (premier ténor de l'Opéra de Berlin et du théâtre de Bayreuth). Programme : 1. Musique funèbre composée pour la translation des cendres de Weber à Dresde; 2. Prélude de Lohengrin; 3. Le Crépuscule des Dieux, troisième acte, scènes I et II. Siegfried et les filles du Rhin; la chasse; la mort de Siegfried. Les filles du Rhin : Mmes Mottl, Tomschick et Friedlein; Siegfried : M. C. Gruning; 4. Tristan et Iseult, scène II du deuxième acte. Iseult : Mme Mottl; Brangæne : Mlle Tomschick; Tristan : M. Gruning; 5. Ouverture des Maîtres Chanteurs. — Répétition générale, le samedi 11 février, à 2 ½ heures.

SALLE DE LA GRANDE HARMONIE. — Jeudi 2 février, à 8 h. du soir, concert donné par Mlle Katie Goodson. Programme : 1. Toccata e Fuga (Bach-Tausig); 2. Sonate en *la* majeur (Mozart); 3. Sonate, op. 111 (Beethoven); 4. A) Ballade. B) Scherzo (Chopin); 5. Fantaisie hongroise avec accompagnement d'un second piano (Liszt), M. D. Paque.

SALLE ERARD (rue Laterale). — Samedi 4 février, à 8 ½ h. du soir, deuxième séance de musique de chambre (histoire de la Sonate) donnée par MM. A. Maurage, violoniste et R. Moulaert, pianiste, avec le concours de M. G. Cohen, conférencier. Programme : 1. Conférence par M. Cohen; 2. Sonate pour piano et violon (nº 4) en *mi* mineur (Mozart); 3. Sonate pour piano et violon (op. 12, nº 3) (Beethoven); 4. Sonate pour piano et violon (op. 105) (Schumann).

SALLE DE LA GRANDE HARMONIE. — Mercredi 8 février, à 8 h. du soir, concert organisé par M. Stanley Moses, violoniste, avec l'orchestre des Concerts Ysaye, sous la direction de M. Fr. Rasse. Programme : 1. Ouverture des Maîtres Chanteurs (Wagner); 2. Vme Concerto (Vieuxtemps), par Stanley Moses; 3. Impression matinale (Fr. Rasse) (fragment de la Suite champêtre); 4. Fantaisie écossaise (M. Bruch), par Stanley Moses; 5. Ouverture d'Euryanthe (Weber).

Bruges

SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — Troisième concert, le jeudi 9 février, à 7 h. du soir, sous la direction de M. Leo Van Gheluwe, directeur du Conservatoire, avec le concours de Mlle Claire Friché, cantatrice et de M. Edouard Potjes, pianiste, professeur au Conservatoire royal de Gand. Programme : Première partie. 1. Ouverture pour orchestre (L. Hinderyckx); 2. Trois lieder pour contralto et orchestre (K. Mestdagh); 3. A) Troisième Ballade (Chopin); B) Douzième Rapsodie (Liszt); 4. Andante de la première Symphonie (J. Rijelandt); 5. A) Stabat mater; B) De zonne blonk; C) In de duinen, mélodies pour contralto (H. Waelput); 6. Concerto en *si* bémol mineur pour piano et orchestre (X. Scharwenka). Deuxième partie : Symphonie pastorale (Beethoven). — Répétition générale, le mercredi 8 février, à 7 h. du soir, en la même salle.

Gand

CONSERVATOIRE ROYAL. — Samedi 18 février, premier concert de la saison, sous la direction de M. E. Mathieu, consacré aux œuvres de Beethoven. Programme: 1. Ouverture d'Egmont; 2. Symphonie en *ut* mineur; 3. Concerto en *mi* bémol (piano), par M. Potjes; 4. Mélodies, Mlle Wauters; 5. Air de Fidelio avec orchestre; 6. Ouverture de Léonore, nº III

Paris

OPÉRA. — Du 23 au 28 janvier : Lohengrin; Samson et Dalila et l'Etoile; le Prophète.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 23 au 28 janvier : Manon; Mignon; Fidelio; la Vie de Bohème; Manon; Mignon.

CONSERVATOIRE. — Huitième concert de la Société des Concerts, le dimanche 29 janvier, à 2 h. Programme: 1. Symphonie en *la* majeur (Mendelssohn); 2. Hymne à Apollon (Mlle A. Holmès), M. Delmas; 3. Concerto en *si* mineur pour violon (M. C. Saint-Saëns), M. A. Rivarde; 4. La Vestale, finale du deuxième acte (Spontini), Mlle L. Grandjean, M. Delmas; 5. Ouverture d'Obéron (Weber).

CONCERTS-COLONNE. — Dimanche 29 janvier, à 2 h. 1/4, Treizième concert. Programme : 1. Ouverture du Roi d'Ys (Ed. Lalo); 2. Prélude du quatrième acte de Messidor (Bruneau); 3. Roméo et Juliette, paroles d'Emile Deschamps, musique de H. Berlioz. Soli : Mme Emile Bourgeois, MM. Mauguière et Auguez.— Le concert sera dirigé par M. Ed. Colonne.

CONCERTS-LAMOUREUX.—Dimanche 29 janvier, à 2 h. ½, quatorzième concert. Programme : 1. Symphonie en *la* majeur (Beethoven); 2. Buona Pasqua, ouverture (Gaston Carraud); 3. Concerto en *sol* mineur, pour violon (Max Bruch) : M. Thomson; 4. Ainsi parla Zoroastre poème symphonique d'après Nietzsche (Richard Strauss); 5. Chaconne, pour violon seul (Bach) : M. Thomson; 6. Introduction du troisième acte de Lohengrin (Wagner).

INSTITUT LAMARTINE (107, avenue Henri-Martin). — Concert du dimanche 29 janvier, à 9 h. du soir. Programme : 1. Trio, Fantasiestücke (Schumann), Mme G. Ferrari, MM. J. White, Henri Choinet; 2. A) A l'Inconnue, B) Au pays bleu (Chaminade), M. Mauguière; 3. A) Nocturne, B) Barcarolle (Gabriel Fauré), M. Léon Moreau; 4. Air de Jeannot et Colin (Nicolo), Mme Molé-Truffier; 5. A) Andante (Raff), B) Lamacueca (J. White), M. J. White; 6. A) Après un rêve, B) Sérénade Toscane (Gabriel Fauré), M. Mauguière; 7. Trio en *fa* (Saint-Saëns), Mme G. Ferrari, M. J. White, Henri Choinet; 8. Couplets de Colombine de la Surprise de l'Amour (Poise), Molé-Truffier; 9. Poésies, Mlle Renée du Minil.

SALLE DES QUATUORS PLEYEL, WOLFF & Cie (22, rue Rochechouart). — Lundi 30 janvier, troisième séance de Récital de violon donné par Joseph Debroux. Programme : 1. Concerto, op 68 (Aug. Klughardt); 2. Sonate, nº 5, Hændel (F. A. Gevaert-Colyns); 3. Romance en *si* bémol, op. 28 (G. Fauré); 4. Elégie (Emile Roux); 5. Allégresse (Gabriel Marie); 6. Nocturne, op. 12 (Joseph Joachim); 7. Danses Suédoises (Max Bruch).

NUMÉRO 6

VOLUME XLV

5 FÉVRIER 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central,** rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon; Mme Lelong, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 6. 5 février 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — EMILE WAMBACH — A. WILFORD—WILLIAM CART—MARCEL DE GROO—CH. CASTERMANS — L. LESCRAUWAET—J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

ÉTUDE

SUR LA

DAMNATION DE FAUST

(Suite). — Voir le dernier numéro

Mais l'autre partie n'a pas moins d'importance. Sans doute en a t-elle plus encore, non en tant que musique pure, mais parce qu'en elle est contenue et développée l'idée du drame. Les morceaux de chant, c'est l'illustration musicale de *Faust* : ils sont, en quelque sorte, extérieurs au poème ; ils en forment tour à tour l'ornement et le commentaire. Les scènes, au contraire, c'est l'œuvre elle-même : en elles réside véritablement la pensée de l'auteur ; elles seules en expriment tour à tour la passion fougueuse et la profonde conception.

Berlioz a-t-il cherché à se conformer scrupuleusement aux intentions du poète dont l'œuvre avait ainsi surexcité son imagination? Non; et il a fait à cet égard des déclarations qui ne laissent aucun doute. « L'auteur de la *Damnation de Faust*, écrit-il dans une préface spécialement destinée à le défendre contre des critiques qui lui avaient été adressées en Allemagne, a seulement emprunté à Gœthe un certain nombre de scènes qui pouvaient entrer dans le plan qu'il s'était tracé, scènes dont la séduction sur son esprit était irrésistible. » Il affirme autre part qu'il ne s'est pas astreint à suivre le plan de Gœthe, ajoutant que « la légende du docteur Faust peut être traitée de toutes manières : elle est du domaine public; elle avait été dramatisée avant Gœthe ; elle circulait depuis longtemps sous diverses formes dans le monde littéraire du nord de l'Europe quand il s'en empara; le *Faust* de Marlowe jouissait même, en Angleterre, d'une sorte de célébrité, d'une gloire réelle que Gœthe a fait pâlir et disparaître ».

Cela est parfaitement juste. Si Gœthe s'est approprié le sujet de *Faust* au point qu'on n'y saurait plus toucher sans tenir compte de l'interprétation géniale qu'il en a donnée, il n'est pourtant pas défendu aux artistes, peintres, musiciens — des poètes même n'ont pas craint les risques d'une si dangereuse émulation, — de le reprendre à leur tour, d'y exprimer leurs idées propres et d'y ajouter à leur gré de nouveaux épisodes.

La légende de Faust est en effet un de ces thèmes très simples, mais très féconds, qui appellent impérieusement le développement. En elle est contenue, si l'on peut dire, une large part d'humanité, de telle sorte que chacun peut s'y retrouver soi-même, et tirer d'un point

de départ général les conséquences particulières les plus variées. Elle est basée, semble-t-il, sur un fait historique. Le docteur Faust a vécu. Mélanchton l'a connu. D'aucuns (le confondant peut-être avec Jean Fust) le donnent comme un des premiers collaborateurs de Gutenberg. Il était un de ces alchimistes du bas moyen-âge allemand, sachant frapper l'imagination des foules tout à la fois par une science réelle et par des hableries, faisant complaisamment appel au surnaturel, et répandant autour d'eux une sorte de crainte superstitieuse. Il mourut de mort violente, dans son laboratoire, sans doute par l'explosion de quelque cornue. La croyance populaire eut vite conclu de cet accident que Faust avait été emporté par le diable. Il avait étonné le monde par sa magie; on disait qu'il savait évoquer les âmes des trépassés. S'il expliquait Homère, il appelait devant ses auditeurs Hector, Ulysse, Polyphème ; ayant fait revivre un jour l'image d'Hélène, il en devint si éperdument amoureux qu'il exigea du diable qu'il la lui donnât pour femme. Il fut donc, pour le peuple, le type de l'homme s'exténuant à la recherche d'une vaine science, errant de par le monde sans pouvoir jamais satisfaire sa soif de savoir, et, plutôt que de se contenter des naïves croyances des aïeux, préférant se livrer à l'enfer pour assouvir son inépuisable curiosité. Ne philosophons pas trop sur ce thème. Un écrivain français ne l'a-t-il pas récemment développé, en concluant à la faillite de la science, — sans avoir, à la vérité (et c'est là ce qu'il nous faut le plus regretter), produit un autre *Faust?*

Gœthe reprit ce thème éternel, et, du personnage, il fit en quelque sorte un symbole. Moins sévère pour la science que la légende et que M. Brunetière, il ne la condamna pas : bien qu'il passe sa vie aux côtés de Méphistophélès, Faust est sauvé au dénouement, et les anges enlèvent « la partie immortelle de Faust » aux plus hautes régions de l'empyrée. C'est que, pour Gœthe, Faust représente l'activité humaine, avec ses défaillances comme avec ses plus sublimes efforts. Son but suprême est l'amélioration de l'humanité ; il meurt en plein travail, finissant d'accomplir sa tâche : il ne doit donc pas être puni, l'enfer eût-il aidé à la réalisation de ses entreprises.

Telle est, en définitive, la signification du *Faust* de Gœthe. Que cette conception en elle-même n'ait rien de particulièrement inspirateur pour un musicien, cela peut être. Mais le poète a semé son développement d'incidents qui, se rapportant plus ou moins à cette idée générale, frappent vivement l'imagination et sont, par là, éminemment favorables au développement poétique ou musical. Il semblerait même que Gœthe ait eu la préoccupation de donner la forme lyrique à des idées qui ne semblaient guère l'exiger : n'est-ce pas le cas pour le *lied* de la puce (cette puce favorite d'un grand de la terre, et qui « fait venir de province ses frères et ses sœurs »), satire du parasitisme en faveur dans les cours allemandes, et dira-t-on que Gœthe n'a point eu la ferme volonté d'être musical en son œuvre, puisque même une idée pareille, il l'exprime sous forme de chanson?

Cette inlassable activité de Faust, le poète l'a représentée en une succession de scènes dont l'ensemble résume les différentes manifestations de l'activité humaine. Et c'est là que l'œuvre devient éminemment favorable à la traduction poétique et musicale.

Il nous montre d'abord Faust désespéré de son impuissance. Toute joie lui est ravie. Il veut savoir, et ses efforts n'ont fait que le convaincre qu'il ne sait rien. Il rampe à terre, lui qui voudrait voler. Il va mourir; il le peut, il le veut; mais voici que des chants pieux, lui rappelant ses anciens jours de foi naïve, le ramènent à la vie.

Il va se mêler aux foules; il se répand parmi le peuple.

Escorté par son guide infernal, il vole à travers le monde, s'arrêtant là où il croit pouvoir trouver quelque consolation à sa peine.

Les grossières jouissances des sens sont impuissantes à le captiver : il s'éloigne

promptement de la taverne où Méphistophélès l'a conduit d'abord.

L'amour saura-t-il plus longtemps le retenir?

(*A suivre.*) JULIEN TIERSOT.

RAOUL PUGNO

> Ami, l'art vrai n'est pas, quoique la foule en dise,
> Un jouet qu'on reprenne ou qu'on quitte à sa guise;
> Il veut pour accomplir ses travaux glorieux,
> De fort lutteurs toujours pensifs et sérieux,
> Qui chérissent le Beau d'une immense tendresse.
>
> PAUL BOURGET. *La Vie inquiète.*

Lorsqu'un homme a conquis rapidement l'admiration des foules, lorsque, dans sa merveilleuse interprétation des chefs-d'œuvre de l'art classique ou romantique, il a su leur imprimer un relief puissant et faire chanter divinement les touches d'un instrument aussi ingrat que le piano, lorsque son apparition tardive devant le grand public fut pour ainsi dire fulgurante, — on ne peut qu'évoquer le souvenir du grand virtuose slave, avec lequel son talent a de nombreuses affinités: Antoine Rubinstein. Comme lui, Raoul Pugno a assoupli le clavier à toutes ses volontés, à tous ses caprices; il l'a dompté : c'est un pianiste-coloriste, appartenant à l'école de l'expression et de la puissance dramatique. Rappelons-nous, par exemple, comment Rubinstein exécutait les *Etudes symphoniques*, le *Carnaval*, ou les *Kreisleriana* de Robert Schumann; c'était absolument merveilleux, gigantesque! Raoul Pugno marche sur ses traces et nous donne des impressions presque identiques. Peut-être existait-il dans le jeu du maître russe quelques inégalités, lorsqu'il se laissait emporter par sa fougue. Mais qui aurait songé à l'exécution, au moment où le grand virtuose, par la poésie de son jeu, transportait les auditeurs sur les ailes du rêve en des pays élyséens! Chez le maître français, la correction est peut-être plus grande et la passion, même la plus véhémente, ne l'empêche pas de conserver l'égalité des doigts et la sûreté du trait. La sonorité est onctueuse; le charme dans les thèmes de douceur, d'expression intense, est enveloppant; la puissance dans les passages de force atteint l'apogée. Ecoutez-le interpréter, par exemple, le merveilleux *Concerto* en *la* mineur de Robert Schumann! Est-il possible de chanter plus divinement, dans la première partie, cet *andante espressivo* à 6/4, duo d'un sentiment si profond entre le clavier et la clarinette, — de donner davantage l'esprit schumannien à ce délicieux *intermezzo* avec son thème en *staccati* liés d'une délicatesse extrême et ses traits, délicates broderies sur le chant divin des violoncelles, — enfin de rendre avec plus de fougue et de passion cet *allegro vivace* à 3/4, apothéose d'un *Concerto*, qui est, selon nous, un des plus beaux qui aient été composés pour le clavier. Seuls peut-être, Clara Schumann et Rubinstein ont interprété avec cette maëstria et une entente parfaite l'œuvre du grand maître. C'est que Raoul Pugno, égal encore en cela à Antoine Rubinstein, exécute en compositeur plutôt qu'en virtuose. L'assimilation de son jeu avec l'œuvre présentée est si parfaite, qu'il semblerait que l'interprète est aussi le créateur. Comprendre c'est pour ainsi dire créer, a-t-on dit souvent. Nul n'entre mieux que lui dans la peau du compositeur, ne s'identifie davantage à sa création, surtout lorsque cette création appartient à l'école romantique. Voilà son royaume!

Si, avec leur orchestre, Beethoven, Schumann, Brahms étendent au loin les forces du cœur humain, les merveilleux interprètes des sublimes pages, à eux directement inspirées par la nature, contribuent à leur expansion par l'illumination qu'ils donnent aux idées des grands penseurs. Elles brillent alors, tel un joyau délicatement enchassé dans son chaton et projetant des feux éclatants. Voilà l'art vrai, non de convention, non de contrefaçon, comme l'a avancé si paradoxalement le comte Tolstoï! Si la foule (et nous entendons par là l'ensemble des lettrés, des artistes, des intellectuels) ne vient pas tout de suite à ces créations qui devancent souvent leur siècle, elle les applaudira plus tard. La foule d'aujourd'hui n'est pas celle du lendemain. Voilà ce à quoi n'a pas pensé le grand littérateur russe!

L'artiste est un peu comme le médecin qui guérit nos maux ou les apaise : il calme notre âme agitée. Voilà un rayon de lumière dans notre nuit! Il nous transporte pour ainsi dire au séjour des ombres heureuses et vertueuses, sur les bords de ce Léthé dont les ondes faisaient oublier les misères de la vie. N'est-ce pas ce repos mêlé de béatitude que nous atteignons en écoutant les dignes fils des muses?

* * *

Fils d'un Italien et d'une Lorraine, Raoul Pugno a vu le jour à Montrouge le 23 juin 1852. C'est donc un enfant de l'Ile de France, que nous avons le droit de déclarer nôtre. Si sa mère n'avait aucune connaissance en musique, son père par contre l'adorait. Aussi ne rêvait-il que de faire de son fils un grand musicien. Il tenait un fort modeste magasin de musique dans le quartier Latin, rue Monsieur-le-Prince : c'est dans ce rez-

de-chaussée, dont les portes restaient la plupart du temps toutes grandes ouvertes en la belle saison, que le jeune Pugno taquinait l'ivoire avec une persévérance qui devait porter ses fruits. Les jeunes docteurs en herbe, qui se rendaient aux cours de la Faculté de médecine, prêtaient, en passant, l'oreille aux études du petit musicien. C'est ainsi que, plus tard, nombre de praticiens devenus célèbres et qui n'étaient pas insensibles aux beautés de l'art musical, rappelaient à l'enfant devenu grand artiste ses débuts de la rue Monsieur-le-Prince. Les premiers pas dans la carrière furent pour lui faciles, tant il montrait de dispositions de nature, que venait renforcer un travail incessant. Comme Saint-Saëns dans sa jeunesse, il avait l'oreille d'une subtilité extraordinaire. Une preuve entre mille : Son père avait imaginé d'intercaler dans une improvisation quelconque, à la basse du clavier, des accords correspondant aux lettres de l'alphabet. L'enfant, placé dans une chambre voisine de celle où jouait son père, retenait si facilement les accords, qu'il indiquait presque immédiatement le mot ou la phrase qu'ils représentaient.

En dehors de son père, ce fut M^lle^ Joséphine Martin qui lui donna les premières leçons sérieuses de piano; elle s'intéressa si bien à l'enfant, qu'elle ne fit aucune démarche pour le faire admettre au Conservatoire, désirant avant tout le garder pour elle. Et l'enfant progressait à ravir, étonnant déjà tous ceux qui l'approchaient par sa culture musicale, sans négliger pour cela ses études littéraires que fortifièrent plus tard ses liaisons avec les poètes de la période de 1850 à 1860. A l'âge de six ans, il avait joué pour la première fois dans un concert de bienfaisance, donné en l'année 1858, à l'Hôtel de ville, salle Saint-Jean. De ce début il avait conservé un sentiment d'effroi ; car, son père ne l'ayant pas prévenu, il s'était trouvé en présence d'un public que l'on pouvait évaluer à deux mille personnes. Cette émotion (ce *trac*) qu'éprouvent même les artistes les plus aguerris, ne l'abandonna presque jamais durant sa carrière de virtuose. Et, à ce sujet, nous trouvons bon de cueillir dans le *Journal des de Goncourt* cette anecdote concernant Raoul Pugno :

« *Jeudi 2 août 1894.* — Le musicien Pugno qui dîne, ce soir, parle tout à fait éloquemment des petits drames accidentant la vie des exécutants.

» Lui, il déclare avoir, à chaque concert qu'il donne, l'émotion anxieuse, maladive de son tout premier concert, avec la préoccupation d'empêchements apportés à son exécution — et jusqu'à la dernière note — par les palpitations de son cœur, les contractions nerveuses de ses avant-bras, la chaleur de la salle qui peut rendre les touches du piano humides, une raie de parquet où peut glisser le pied de sa chaise. Et après ces exécutions la dépense d'émotion a été telle chez lui, qu'il est pris de crampes d'estomac atroces.

» Mais dans ses concerts de Londres, qui durent deux heures, et où il est le seul exécutant, c'est surtout la préoccupation, à un moment, de la perte de la mémoire et, comme il le dit, d'un *trou tout noir* qui se fait dans le souvenir. »

Passons rapidement sur son séjour à l'Ecole Nyedermeyer, où lui avait fait obtenir une bourse le prince Poniatowski et dans laquelle il passa son temps, paraît-il, à arroser les fleurs qu'aimait et cultivait son directeur, — pour arriver à l'époque de son entrée au Conservatoire. Un beau jour, Ambroise Thomas le rencontra chez le graveur Bridoux et, après une exécution brillante d'un *Concerto* de Hummel, décida son admission à l'Ecole de la rue Bergère. Le 25 janvier 1866, les classes de piano et de solfège, dirigées par Mathias et Durand lui étaient ouvertes. Et, fait rare dans les annales du Conservatoire, il enlevait successivement, en cette même année 1866, un premier prix de piano à l'unanimité et une deuxième médaille de solfège. Puis se succèdent à intervalles très rapprochés le premier prix d'harmonie (classe Bazin) et la première médaille de solfège en 1867, le premier prix d'orgue (classe Benoit) et le second prix de contrepoint et fugue (classe d'Ambroise Thomas) en 1869. Mais il ne put concourir pour le prix de Rome, étant fils d'un Italien : la naturalisation ne lui avait pas encore été accordée à cette époque. Dès sa sortie du Conservatoire, il professait et donnait même, pendant l'absence de Mathias, des conseils à ses élèves ; — il n'était âgé cependant que de dix-sept ans!

Nous arrivons à une époque lamentable, triste page de notre histoire, dans laquelle les faits se pressent tumultueusement, donnant la fièvre aux caractères les mieux trempés. Après les tristesses et les souffrances du siège, les horreurs, les agonies de la Commune ! A peine les terribles angoisses par lesquelles avait passé la population parisienne pendant l'investissement de Paris par les armées allemandes s'étaient-elles calmées à la suite de l'armistice, que se déclarait le mouvement insurrectionnel devant l'ennemi, ne laissant aucun répit à ceux qui venaient d'endurer les plus dures privations, ne leur permettant pas de se ressaisir et refermant de nouveau les portes de Paris sur ses habitants. Que d'intelligences sombrèrent dans cet épouvantable cataclysme ! La tyrannie de la rue... connaissez-vous rien de plus cruel? Si nous soulevons avec chagrin le voile qui devrait à jamais couvrir un aussi triste tableau, c'est que

Raoul Pugno est un de ceux qui ont eu le plus à souffrir de ces heures méchantes. Les événements, auxquels il fût mêlé bien malgré lui, lui attirèrent les soupçons, les injustices les plus immérités : ce fut un manteau de plomb qui s'appesantit sur ses épaules, et, s'il n'avait pas été l'athlète que nous connaissons, il aurait faibli sous le poids; il n'aurait jamais pu remonter le courant.

Maintenant, voici le fait brutal : on a dit que Raoul Pugno s'était fait nommer directeur du Conservatoire pendant la période communale, alors que ce fut Salvador Daniel, un musicien fort obscur, qui s'était jeté impétueusement dans le mouvement insurrectionnel et qui, pris les armes à la main, fut exécuté sommairement par les troupes de Versailles, le 23 mai 1871. Comment avait pu se propager une pareille calomnie? Les faits que nous allons exposer instruiront le lecteur. Très lié avec M. C..., un riche dilettante qui résidait à Versailles, il reçut de ce dernier la proposition de venir se réfugier chez lui pendant le règne de la Commune. Mais, pour quitter la capitale, il était nécessaire d'obtenir le fameux sauf-conduit, que les membres du Comité central ne délivraient pas facilement. Le père et le fils se rendirent à la préfecture de police ; là, on fit entrer de suite le jeune Raoul dans un bureau, où il se trouva en présence d'Edmond Levrault, le frère du député actuel, qu'il avait rencontré assez fréquemment chez leur sœur, une de ses élèves, et qui avait pris parti pour le mouvement communaliste. « Toi, nous quitter, — lui dit à brûle-pourpoint Edmond Levrault,— jamais de la vie ! Nous allons donner à l'Opéra une grande représentation au bénéfice de la veuve Duval; tu nous aideras et, si tu as une œuvre prête à être exécutée, tu la conduiras toi-même. » Etre joué à l'Opéra, à dix-neuf ans, quel rêve devenant une réalité ! Où est-il le jeune compositeur qui aurait eu la force de résister à une pareille offre, dont le but final était la mise à sa disposition d'un grand orchestre, pour l'interprétation d'une de ses compositions? Car il en avait une, — une certaine *Alliance-Marsch*, dans laquelle figurait en contrepoint le « God save the King », chant peu révolutionnaire. Il accepta, puisqu'il ne pouvait du reste obtenir le sauf-conduit. Et, ce qu'il y a d'original, c'est que la fameuse représentation au bénéfice de la veuve Duval n'eut jamais lieu ; la répétition générale, seule, se fit sans éclat... Le lendemain même, les troupes de Versailles entraient dans Paris.

Tels sont les faits reconstitués en leur entière vérité : Raoul Pugno, pendant la crise communale qu'il dut subir, n'accepta qu'une fonction, toute gratuite d'ailleurs, celle de membre de la commission chargée de veiller sur les intérêts des artistes. Mais, pour un certain public, ce musicien fut, pendant longtemps, un communard... et sur sa route se dressèrent des obstacles sans nombre, qui l'empêchèrent d'arriver aussi vite qu'il l'aurait désiré au but qu'il souhaitait ardemment. Cependant, en 1871, il remplaça définitivement au grand orgue de Saint-Eugène Renaud de Vilback, qu'il avait suppléé quelquefois. Ce ne fut pas sans peine et s'il n'avait pas eu, pour soutenir sa candidature, Eugène Gautier, qui, alors maître de chapelle à Saint-Eugène, se montra pour lui d'un zèle et d'un dévouement dont il lui fut toujours profondément reconnaissant, il n'aurait pas obtenu la place. Car les lettres anonymes pleuvaient littéralement, dénonçant Raoul Pugno aux membres du clergé et de la Fabrique comme un farouche révolutionnaire. A la mort de son protecteur, la place de maître de chapelle de Saint-Eugène lui fut également donnée, et ce fut qu'en l'année 1892 qu'il quitta cette église pour prendre les fonctions de professeur d'harmonie au Conservatoire.

(A continuer.) HUGUES IMBERT.

Chronique de la Semaine

PARIS

LA SONATE ANCIENNE ET MODERNE POUR PIANO ET VIOLON

PAR EUGÈNE YSAYE ET RAOUL PUGNO

Voilà trois années déjà que MM. E. Ysaye et Raoul Pugno ont fondé à la salle Pleyel ces belles séances, dans lesquelles les deux grands virtuoses passent en revue les sonates écrites pour piano et violon depuis les temps anciens jusqu'à nos jours. C'est une histoire vivante de la *Sonate* et, à voir le public qui affluait encore cette année à la première séance (27 janvier), on juge de l'intérêt qu'offre une étude aussi magistrale, présentée par deux artistes admirables. C'était véritablement un coup d'audace de n'inscrire aux programmes de chacune des trois premières séances que les œuvres d'un même auteur : 1° J.-S. Bach; 2° L. van Beethoven; 3° Ed. Grieg. Le maître de Bonn est peut-être le seul qui puisse, sans monotonie, faire les frais d'une seule et même séance. Aussi redoutions-nous que la première, où n'étaient exécutées que des œuvres de Jean-Sébastien Bach, ne parût longue aux auditeurs. Il n'en fut rien. Malgré le style si particulier de Bach, sa forme scolastique, assez uniformément la même dans grand nombre de ses œuvres, l'attention des *dilettanti* n'a pas faibli, grâce à la majesté que présentent les thèmes du

vieux maître, à la variété qu'offraient les compositions inscrites au programme et, enfin, à la magnificence de l'interprétation. Magnificence n'est pas exagéré, et nous ne croyons pas qu'il se soit jamais produit deux artistes dont le talent hors pair, s'identifiant, ait enfanté si beau résultat.

MM. Ysaye et Pugno ont mis en superbe lumière deux sonates pour piano et violon, la première, portant le nº 4, en *ut* mineur, la seconde en *la* majeur, inscrite sous le nº 2. Ces sonates font partie du recueil des *Six sonates* composées par Jean-Sébastien Bach de 1718 à 1722, alors qu'il était maître de chapelle du prince Léopold d'Anhalt-Coethen et qu'il passa à Coethen les plus heureuses années de son existence. Le goût très prononcé qu'avait le prince pour la musique de chambre incita Bach à écrire de belles pages pour les instruments, notamment ces six sonates dans le style fugué et dans lesquelles plusieurs canons sont des plus mélodieux. Il faut noter dans la *Sonate* nº 4 le sentiment tendre et profond de la *sicilienne* à 6/8, accompagnée au clavier par le trait persistant des doubles croches liées, la verve de l'*allegro*, où le thème très rythmé présenté par le clavier est repris en imitation par le violon, puis le bel *adagio* à 3/4, dans lequel le chant large du violon s'épanouit souvent sur la quatrième corde et qui est suivi d'un *allegro* fugué qu'Ysaye et Pugno ont enlevé avec une verve étourdissante.

La première partie de la *Sonate* nº 2, en *la* majeur, ne s'élève pas à la même hauteur. Mais comme Bach reprend toute sa maîtrise dans l'*allegro assai*, plein d'entrain, où s'épanouissent de vertigineux arpèges, puis dans l'*andante* si expressif, en canon, dans lequel le clavier maintient à la basse un persistant *staccato*, que M. Pugno a merveilleusement fait valoir, et enfin dans le *presto*, dont le thème bon enfant, présenté d'abord par le violon et repris en imitation par le piano, a le caractère d'un joli noël !

Que dire du merveilleux *Concerto italien* pour piano seul, si connu, sinon que Raoul Pugno y a déployé toutes les souplesses de son talent? Ce fut surtout l'interprétation spirituelle du *presto giocoso* qui souleva une véritable tempête d'applaudissements.

Dans la *Chaconne* pour violon seul, morceau de haute virtuosité, on devine que Jean-Sébastien Bach a connu toutes les ressources du violon ; on sait en effet qu'il fut, pendant son premier et court séjour à Weimar, violoniste dans l'orchestre de la chapelle ducale et que, plus tard, il occupa le pupitre de violon conducteur à cette même cour. C'est en grand maître qu'Ysaye a joué cette page de volumineuse dimension. Musique de cathédralesque ! disait notre ami regretté Léon Reynier, en parlant des œuvres de Bach. C'est l'impression que nous avions tous, après cette mémorable séance du 27 janvier.

P.-S. — Nous ne ferons qu'un seul compte-rendu pour les trois dernières séances.

HUGUES IMBERT.

CONCERT COLONNE

Après une excellente exécution de l'ouverture du *Roi d'Ys*, où la phrase de Rosenn a notamment été chantée d'exquise façon par le violoncelle, nous avons entendu le prélude du quatrième acte de *Messidor* de Bruneau. Cette musique à programme possède, entre autres mérites, celui d'être adéquate à ce qu'elle veut exprimer. Réellement, on peut sans peine y entendre passer « un frisson de fécondité heureuse », et les larges phrases par lesquelles M. Bruneau exprime le calme travail de la nature en gestation constituent un paysage musical des plus réussis.

Que dire de cette partition toujours vivace et puissante qu'est le *Roméo et Juliette* de Berlioz? Faut-il louer encore cette introduction si colorée et si chaude que couronne, aux cuivres, l'apparition du prince? Ce récitatif si sobre et d'une si belle tenue qui s'épanouit majestueusement sur la phrase divine du duo d'amour? Ces strophes, dont la seconde, avec son contre-chant de violoncelle, évoque les clartés lunaires d'une belle nuit d'été? Ce *scherzetto* de la Reine Mab, qui est resté le modèle du genre, et que le public enthousiasmé a fait bisser à M. Mauguière? — Faut-il vous dire que la tristesse de Roméo et la fête chez Capulet ont été admirablement interprétées par l'orchestre, et que les trombones se sont montrés superbes en clamant la douleur de Roméo à travers les stridences joyeuses et presque railleuses du quatuor? Ajouterai-je que le cymbalier s'est, à la fin du morceau, de même d'ailleurs que dans le serment qui clôt l'œuvre, acquitté de son office avec une vigueur et une énergie que l'on eût souhaitées plus discrètes ? Mais qu'est tout cela à côté de la splendeur de la scène d'amour, où les frissons de la nuit, le murmure des eaux et des feuillages, le scintillement des rayons stellaires, s'unissent pour bercer sur leurs longues houles sonores, pour entourer de leurs caresses ce thème d'amour, d'une idéale pureté, qui célèbre l'extase des amants ! En écoutant cette page merveilleuse, la plus belle peut-être de Berlioz, il semble que l'on soit plongé dans une sorte d'extase musicale, où seules subsistent les facultés d'émotion et d'admiration, à ce point que l'accord final, le silence succédant à cet hymne radieux et profond, vous causent presque une sensation douloureuse. Je n'ignore pas cependant qu'il est de bon ton, parmi notre jeune école, de prétendre que Berlioz ne savait pas écrire. C'est bien possible, après tout!

Nous avons trouvé quelque lourdeur dans la « Reine Mab ou la Fée des songes ». Le passage des cors, entre autres, n'a pas été positivement réussi.

Après une fort belle interprétation du Convoi funèbre de Juliette, M. Auguez a dit dans un style excellent le récit et l'air du père Laurence. Il a été vraiment très beau dans le passage : *Grand Dieu, qui vois au fond de l'âme*. Quant au Serment, que je ne

puis m'empêcher de trouver un peu gros d'effet, il a été enlevé avec cette fougue et cette maëstria auxquelles nous a habitués M. Colonne lorsqu'il s'agit de Berlioz. Une simple question : Pourquoi le sympathique chef d'orchestre a-t-il fait quelques coupures dans la partition, notamment celle du nº 6, Roméo au tombeau et Réveil de Juliette ?

J. D'OFFOËL.

⚜

A l'Opéra-Comique, nous avons eu, la semaine dernière, les débuts de Mlle Torrès dans *Manon*. Cette jeune fille est le triomphal premier prix d'opéra-comique des derniers concours du Conservatoire. L'affiche en prévenait même, chose nouvelle, ceux qui l'ignoraient, par une belle vedette spéciale. C'est dire que la direction comptait fort sur cette nouvelle recrue ; et la vérité est qu'elle n'avait pas tort. Mlle Torrès est certainement une des jeunes artistes les plus intéressantes, dès leur premier contact avec le public, que nous ayons vues depuis quelque temps. Je ne vous dirai pas qu'elle rappelle, dans le rôle de Manon, la beauté de Sibyl Sanderson ; elle est plutôt de la catégorie des artistes qui ont besoin que leur talent et leur passion les transfigurent. Mais, comme la majeure partie des plus illustres chanteuses sont dans ce cas, il ne faut voir là que matière à encouragement.

Mlle Torrès, comme chant et juste intelligence dramatique, fait le plus grand honneur à M. Vergnet, qui aura même trouvé en elle la première récompense de ses efforts, depuis le peu de temps qu'il est au Conservatoire. Elle souligne avec beaucoup de finesse et d'esprit, sans appuyer, les sentiments très variés de son rôle, et *vit* ce rôle de toute sa personne, beaucoup plus que les précédentes interprètes ; sa voix, d'ailleurs, est d'un joli timbre, et capable de beaux éclats dans les notes hautes, comme son jeu, qui aura d'ailleurs besoin de s'étoffer, est capable de passion et de fièvre. Mais ne pourrait-elle pas corriger sa prononciation des *s* ?

M. L. Beyle a trouvé son meilleur rôle, peut-être, dans Des Grieux, et sa jolie voix comme son intelligence scénique n'ont pas du tout fait regretter M. Maréchal, qui était pourtant excellent. En somme, il est mieux ici, à mon avis, que dans *Carmen*, rôle un peu trop violent peut-être pour son tempérament. Compliments ordinaires à M. Fugère, qui donne tant de caractère au personnage du père, et à M. Isnardon, Lescaut des plus nature. Compliments renouvelés aussi à M. Albert Carré, pour la mise en scène, dont j'ai dit trop de bien, avec trop de détails, il y a un mois, pour recommencer aujourd'hui. Mais on remarquera comme sa troupe commence à se monter. Voici deux bons ténors pour les premiers rôles, une vraie Manon, au moins, et bientôt la vraie Carmen, revenue avec Mme de Nuovina. C'est parfait.

H. DE CURZON.

⚜

La première séance de musique de chambre donnée, le vendredi 27 janvier, à la salle Pleyel, par le Quatuor Armand Parent a obtenu le plus vif succès. Un public aussi nombreux que choisi s'était réuni pour applaudir le grand maître, trop peu connu en France, qu'est Johannès Brahms, aux œuvres duquel le programme était entièrement consacré.

Le *Quatuor* à cordes en *ut* mineur, op. 51, a permis au premier abord de constater la parfaite cohésion qui est l'un des caractères distinctifs de l'exécution de MM. Parent, Lammens, Denayer et Baretti. La magnifique phrase du *poco adagio*, en forme de romance, d'une tristesse large, au rythme entrecoupé comme par des sanglots, a été dite en toute perfection. Signalons aussi le très élégant et mélancolique *allegretto*, coupé par un *poco piu animato*, qui apparaît comme un rayon de soleil à travers une pluie de printemps, ainsi que le thème si énergique du *finale*. La *Sonate* pour piano et violon, op. 78, a été l'occasion d'un vrai triomphe pour M. Parent et Mlle Boutet de Monvel. Ces deux excellents artistes se sont notamment surpassés dans l'*adagio*, que son caractère sombre et profond, ses puissantes harmonies, les notes éplorées du violon sur double corde, rendent l'égal des plus belles inspirations des maîtres.

Que dire du *Quatuor* en *sol* mineur pour piano et cordes ? Dans cette œuvre, il semble que Brahms, encore tout pénétré de la sève classique, sente déjà bouillonner en lui un sang nouveau, une juvénile ardeur, qui font de temps à autre craquer le moule où il enferme encore sa pensée. Nous n'en voulons pour preuve que cet *andante* dont la phrase initiale, d'une pureté toute beethovénienne, fait place tout à coup à un thème tzigane, fringant, piaffant, étincelant, héroïque quand même, où s'évoque comme la vision d'une chevauchée ardente sous l'aube ensoleillée d'un jour de combat, — que ce *rondo* alerte, fluide, coulant comme coule un ruisseau, d'une forme absolument neuve et personnnelle, et d'où se dégage un parfum de terroir subtil et pénétrant.

Ajoutons que Mme Marie Mockel a interprété avec un goût parfait six mélodies tirées des *Romances de Magulonne* et traduites avec un rare bonheur par notre collaborateur M. d'Offoël.

La prochaine séance, le 10 février, sera consacrée aux œuvres de César Franck.

ANTOINE MARC.

⚜

La Société des Compositeurs de musique nous a, une fois de plus, charmés à la salle de la rue Rochechouart par un programme bondé de jolies choses. Nous avions déjà eu l'occasion d'applaudir Mlle Toutain, et c'est avec le plus vif plaisir que nous lui renouvelons nos félicitations. Il faudrait citer tous les noms pour faire juste place à chacun

MM. G. Fauré, Ch. René, Ch. Lefebvre, Canoby, Vidal, Massenet et Chapuis. Les interprètes ont été comme de coutume, excellents, et là encore, il faudrait citer tous les noms. Remercions la Société de l'excellente soirée qu'elle nous a fait passer, et souhaitons-lui de perpétuer ces traditions d'art dont depuis longtemps elle s'est faite la protagoniste. A. M.

⚜

L'annonce d'une séance presque entièrement consacrée à l'audition des Chanteurs de Saint-Gervais n'avait pas amené au Nouveau-Théâtre la foule pressée que nous sommes maintenant habitués à voir tous les jeudis. Pourquoi? Serait-ce que la petite phalange de M. Bordes aurait faibli? Mais non, bien au contraire; jamais ils n'ont donné de plus parfaite exécution : pas un iota à reprendre aux morceaux qu'ils nous ont fait entendre. La vérité, selon nous, c'est que M. Bordes a un peu épuisé la curiosité qui a accueilli au début l'œuvre méritoire à laquelle il s'est voué; tous les musiciens ont été à Saint-Gervais, entendre et réentendre, les jours de grande fête, les chefs-d'œuvre de musique religieuse ancienne que M. Bordes a reconstitués dans leur forme primitive. Pourquoi alors se déranger pour aller écouter même admirablement exécutées, des œuvres de beaucoup plus petite envergure? Les morceaux entendus étaient d'ailleurs variés et assez intéressants pour satisfaire les plus difficiles : deux motets du XVI[e] siècle, *O vos omnes* de Vittoria, *Ave Maria* de Josquin des Prés, tous deux chœurs à quatre voix; deux alléuias grégoriens, qu'on entend assassiner de temps à autre dans les églises, mais auxquels l'exécution délicieuse des chœurs de Saint-Gervais donne une saveur, un charme pénétrant. Il faut encore citer deux morceaux modernes : un *Ave verum* de M. Guy Ropartz et un *Benedicta es tu* de M. de la Tombelle; ces deux œuvres très bien venues, tout en s'inspirant du style palestrinien, gardent cependant une tournure bien moderne et en même temps bien personnelle. En fait de musique profane, M. Bordes a fait exécuter trois chansons françaises à quatre voix, plus charmantes et plus agréables les unes que les autres; *Quand mon mari vient du dehors*, de Rol. de Lassus; *Mignonne, allons voir si la rose*, sur la jolie poésie de Ronsard, par Guill. Costeley, et le *Chant des oiseaux*, par Jannequin.

Le concert se complétait par l'exécution orchestrale de l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck et de l'entr'acte de la *Colombe* de Gounod, d'un *Andantino et variations* de Rust, de la *Polonaise* en *mi* bémol de Chopin, joués à ravir par M[me] Roger-Miclos, et enfin de la *Sonate* pour piano et violoncelle de Boëllmann, dont il y a peu à dire, sinon que le regretté musicien a écrit des œuvres plus intéressantes, exécutée par M[me] Roger-Miclos et M. Carcanade. H. D.

⚜

Le mardi 31 janvier, M[me] Ed. Colonne a donné à la salle Pleyel une soirée où elle a fait entendre un certain nombre de ses élèves. On a toujours plaisir à constater avec quel soin jaloux la charmante artiste, l'éminent professeur maintient dans son remarquable enseignement les bonnes traditions artistiques, qui sont la caractéristique même de son propre talent. Elévation du style, respect scrupuleux du texte et des intentions du musicien, exclusion rigoureuse des effets faciles, excellente émission du son, telles sont les qualités que possèdent les élèves de M[me] Colonne, à des degrés divers, suivant le tempérament personnel de chacune d'elles. M[lle] Mathieu d'Ancy est vraiment bien bonne musicienne; elle a une voix qui manque peut-être un peu d'ampleur, mais avec quel art charmant elle sait s'en servir! Nous l'avions d'ailleurs déjà entendue aux concerts du jeudi de M. Colonne. Parmi les morceaux qu'elle a chantés, il faut citer une œuvre charmante de M. Th. Dubois, *Près d'un ruisseau*, qu'elle a dite à ravir. M[lle] Rose Relda excelle dans la virtuosité; les vocalises les plus ardues n'ont pas de secret pour sa voix d'une remarquable souplesse, d'une justesse et d'une pureté de son irréprochables. M[me] Charles Max a fort bien dit les *Amours du poète* de Schumann; il y manquait peut-être un peu de sincérité dans l'émotion. Citons encore M[lles] Od. Le Roy, de Kerval, Vera Nimidoff, de Jerlin, M[mes] Ch. Dettelbach et J. Nicollet, qui toutes ont obtenu un légitime succès. MM. Cazeneuve, Lupiac et Challet prêtaient leur concours à cette charmante soirée, qui a été un vrai triomphe pour M[me] Ed. Colonne. H. D.

⚜

Le samedi 28 janvier, à la salle Erard, concert donné par l'excellente pianiste M[me] Dory Burmeister-Petersen. Des œuvres de Bach, Scarlatti, Beethoven, Chopin et Liszt ont permis d'apprécier toute la souplesse du talent de M[me] Petersen à, laquelle son impeccable méthode et la perfection de son mécanisme assurent une place de choix parmi les artistes contemporains.

⚜

C'est devant un public que l'on peut chiffrer à trois mille personnes que M. Louis Diémer s'est fait entendre au quinzième concert de l'Association artistique à Marseille. Il a joué avec cette perfection, cette maîtrise que l'on connaît le *Concerto* en *sol* majeur de Beethoven, le *Seizième Nocturne* de Chopin, *Etincelles* de Moskowski, la *Treizième Rapsodie* de Liszt et, enfin, avec M. L. Livon, professeur au Conservatoire de Marseille, le *Caprice héroïque* de C. Saint-Saëns.

Les Marseillais ont fait à M. Louis Diémer une véritable ovation; ce n'est pas la première fois du reste, car l'éminent virtuose se rend tous les ans à Marseille pour jouer au concert de l'Association artistique.

⚜

M. Vincent d'Indy, qui vient de rentrer à Paris après son séjour annuel dans le midi de la France, rapporte cette fois, outre le début de son nouveau drame lyrique l'*Etranger*, une *Suite* en trois parties pour septuors d'instruments à vent (flûte, hautbois, deux clarinettes, cor et deux bassons). L'œuvre sera exécutée à Paris, au mois de mars, par M. Mimart et ses partenaires, et à Bruxelles, en avril, au Conservatoire.

⚜

La lettre suivante a été communiquée aux journaux de Paris mardi dernier :

Rouen, 1er février.

Monsieur,

« M. Brument, directeur du Théâtre de Rouen, » nous refusant huit jours d'études complémen- » taires que nous jugeons indispensables à la » mise au point de notre drame lyrique, *Jahel*, » nous sommes dans l'obligation d'interdire la re- » présentation qui devait avoir lieu demain 2 fé- » vrier.

» Mais nous tenons à remercier chaleureuse- » ment tous les artistes, dont le dévouement ne » s'est jamais démenti. Nous avons, par-dessus » tout, à cœur d'exprimer notre profonde recon- » naissance à la grande artiste qu'est Mlle Renée » Vidal, qui a fait du rôle de Jahel une incompa- » rable création. Elle a donné à tous, pendant ces » quelques jours de répétitions, des impressions » d'art inoubliables.

» Nous lui avons dédié l'œuvre qu'elle a faite » sienne.

» Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de » nos sentiments les plus distingués.

» Simons Arnaud.
» Arthur Coquard. »

⚜

Mme Roger-Miclos et M. René Carcanade donneront trois séances très intéressantes de sonates pour piano et violoncelle les 9 et 17 février et le 6 mars, à 9 heures du soir, salle Pleyel. On y entendra notamment deux sonates pour piano et violoncelle de Johannès Brahms, op. 99 et 38.

⚜

M. Joseph Salmon donnera un concert à la salle Erard le vendredi soir 10 février ; au programme : *Concerto* de Haydn, première audition d'une *Sonate* pour violoncelle et piano, du jeune composiseur roumain Georges Enesco, et des compositions de Chopin, Saint-Saëns et Joseph Salmon. Accompagnateur : M. A. Catherine.

⚜

M. Vincent d'Indy fera le 7 mars 1899, à la Société des Conférences (salle Charras, 4, rue Charras), une causerie avec exemples au piano, ayant pour titre : De Bach à Beethoven.

BRUXELLES

La deuxième séance de l'Association des Instruments à vent du Conservatoire était entièrement consacrée à l'école belge.

Notons tout d'abord un lot d'aimables mélodies de M. Paul Miry et de M. Arthur De Greef, qu'a chantées de sa jolie voix et avec sa grâce charmante de diction Mme Miry-Merck. Celles de Paul Miry, dans une note mélancolique, ont un charme qui s'adapte bien aux vers de Verlaine; M. De Greef, plus en dehors, traduit avec verve la chanson gaie des amours flamandes.

On a entendu encore un octuor pour instruments à vent de M. Lapon, où nous avons remarqué un joli *scherzo* plein de mouvement et habilement écrit, très piquant dans ses sonorités alternées. Mais le succès de la séance a été pour le déjà populaire *Trio* de M. F. Rasse, joué avec verve par l'auteur, MM. ten Have et Doehaerd, et pour deux petites pièces nouvelles pour hautbois avec accompagnement de quatuor, auxquelles M. Guidé a prêté l'élévation de son style et de son incomparable phrasé.

⚜

M. Franz Schörg, qui s'est fait entendre le 29 décembre à la Singakademie de Berlin, accompagné par l'orchestre de la Philharmonie, a remporté un très grand succès, célébré par toute la presse, en interprétant le *Concerto* en *la* mineur de Saint-Saëns, la *Sonate* en *sol* de Bach, pour violon solo, et les *Variations* de Joachim, pour violon et orchestre. Les critiques vantent à l'envi le sentiment artistique, la sonorité et le mécanisme du jeune virtuose. Le même succès a accueilli le jeune artiste à Munich.

⚜

Le monde des artistes était depuis quelques semaines en émoi, à l'occasion de la démission de M. Joseph Nève de ses fonctions de directeur des Beaux-Arts. Le choix du successeur de M. Nève préoccupait beaucoup les petites coteries artistiques qui tiennent à se partager les faveurs des budgets de l'Etat. Il s'est produit même, à ce propos, des manifestations parfaitement déplacées, qui ressemblaient fort à un acte de pression tentée sur le ministre. Celui-ci a résisté, et il faut l'en féliciter.

L'arrêté royal paru mardi au *Moniteur* met fin à ces intrigues déplaisantes. Il nous apprend que M. Ernest Verlant est nommé directeur des Beaux-Arts. Cette nomination est accueillie par une satisfaction unanime ; M. Verlant a publié dans la *Revue générale* et dans le *Journal de Bruxelles* des

articles de critique artistique où la solidité de l'érudition se joint au charme du style. C'est un esprit impartial et droit, clairvoyant et juste, absolument étranger aux petites machinations des clans littéraires, musicaux ou pictoraux. Le ministre ne pouvait faire un meilleur choix.

⚜

Rappelons qu'aujourd'hui dimanche, à 2 heures, a lieu le deuxième concert du Conservatoire, avec au programme, la cantate *Gottes Zeit* de J. Bach, la sonate de Tartani dite le *Trille du Diable*, exécutée par M. Thomson, avec M. Gevaert au clavecin, et la *Cantate de la Réformation* de J.-S. Bach.

⚜

L'administration des Concerts Ysaye nous prie de vouloir faire remarquer au public que le concert Wagner de dimanche prochain, 12 février, commencera à *une heure et demie*. Rappelons à ce propos que ce concert, sous la direction de M. Félix Mottl, comprend des fragments inédits à Bruxelles du *Crépuscule des Dieux* et de *Tristan et Iseult*. Les solistes sont : Mmes F. Mottl, M. Tomschick, Ch. Friedlein et M. Karl Nebe, du théâtre de Carlsruhe et M. Wilhelm Grüning, premier ténor de l'Opéra de Berlin.

⚜

M. Louis Van Dam, professeur de la classe préparatoire d'orchestre au Conservatoire royal de musique, vient de former une association de jeunes artistes, dans le but de faire entendre des œuvres classiques, peu connues, pour orchestre et pour soli.

Deux séances seront données annuellement en la salle de la Grande Harmonie, rue de la Madeleine.

La première séance aura lieu le jeudi 9 février 1899, à 8 heures du soir, avec le concours de Mlle Collet, cantatrice, et de M. Janssens, pianiste.

⚜

Le quatrième concert de l'Association artistique aura lieu, lundi 13 février, à 8 1/2 heures du soir, à la Grande Harmonie. Audition des œuvres de : Gernsheim, Granville Bantock, Arthur Hinton, Désiré Paque.

Places chez M. J. B. Katto, rue de l'Ecuyer, 52.

CORRESPONDANCES

ANGERS. — Il y avait une certaine audace à inscrire au programme du dernier concert populaire une œuvre moderne de l'envergure de la *Symphonie* de Franck, et je craignais que le public n'y fît un tel accueil que l'on dût remettre à longtemps une tentative pareille. Heureusement, mes craintes n'étaient pas justifiées.

Si l'œuvre n'a pas provoqué l'enthousiasme qui lui convient, au moins l'a-t-on écoutée avec une attention soutenue, quasi religieuse, et applaudie avec une certaine conviction. Je ne doute pas qu'une audition ultérieure de l'admirable page de Franck n'obtienne un succès décisif. Sous la direction souple, nerveuse, vibrante et convaincue d'Edouard Brahy, qui avait mis à la préparation de cette rude tâche un souci louable et une passion toute juvénile, l'exécution a été vraiment remarquable et digne des premiers orchestres.

Bien qu'il y ait encore dans notre groupe d'instrumentistes quelques musiciens peu enthousiastes de la musique nouvelle, l'éclatante beauté de l'œuvre en question a fait courber les fronts les plus rebelles ; cette marque de respect pour une œuvre de maître est pour nous un garant sûr qu'en continuant avec prudence, mais fermeté, l'éducation de notre phalange orchestrale et du public, on arrivera d'ici peu de temps à un résultat marquant. Cet espoir est réconfortant pour ceux qui luttent ici pour le triomphe du beau.

Le programme comportait, comme nouveauté, deux petites pièces extraites d'une suite de ballet d'un jeune compositeur russe encore peu connu, mais dont le talent s'affirme dans cette œuvre, empreinte de sentiment et pleine de délicates intentions. C'est frais et jeune comme un souffle printanier, et ce morceau intitulé *Vision* est d'un charme tout personnel. Le nom de l'auteur, M. Bleichmann est à retenir.

MM. Lemaitre et Lagarde, deux violonistes de la bonne école belge, ont exécuté le *largo* et le *finale* du *Concerto* en *ré* de J.-S. Bach. Quoiqu'on puisse leur reprocher de ne pas avoir mis assez de largeur dans l'émouvant *largo*, leur succès a été grand pour la manière consciencieuse dont ils ont interprété ces fragments d'une œuvre qu'il est presque obligatoire d'exécuter en entier.

Mlle Rose Stelle, une jeune cantatrice américaine, a déployé des qualités vocales peu ordinaires dans l'air du *Freyschütz*, qu'elle a déclamé avec goût.

Enfin, une exécution verveuse d'*Espana* de Chabrier terminait ce concert, qui restera pour moi comme l'un de mes plus beaux souvenirs d'art, grâce à la manière brillante dont il a été conduit par notre jeune et remarquable chef d'orchestre, et aussi à la qualité des œuvres inscrites au programme.

ANTH. D.

BERLIN. — Quinzaine fort chargée; on est en plein dans le coup de feu, et il devient impossible de suivre toutes les auditions intéressantes.

Au second concert du Chœur philharmonique, on a dû refuser plusieurs centaines de personnes. Chacun était curieux d'entendre les dernières compositions de Verdi, *Quattro Pezzi sacri*. Il y avait

aussi au programme le *Chant du destin* pour chœurs et orchestre, de Brahms, œuvre bien connue. Le Dr Krause de Vienne a chanté les *Quatre chants graves* du même avec beaucoup d'expression; de Brahms encore, les *Vier Gesänge* pour voix de femme, avec accompagnement (renforcé pour la circonstance) de cors et de harpes. L'exécution a été distinguée, comme on devait l'attendre de Siegfried Ochs.

Les quatre pièces de Verdi ont eu un succès de curiosité. (Tout allait par quatre, à ce concert.) Elles sont inégales et disparates entre elles. D'abord un *Ave Maria* pour quatuor (toujours) vocal solo. C'est un jeu de plume, construit sur une gamme bizarre qui soutient ou traverse l'harmonisation. C'est intéressant, sans plus.

Le *Stabat Mater*, chœur et orchestre, vaut mieux. Ici, on voit reparaître l'homme du mélodrame, incorrigible et entraînant. Verdi trouve, dispose la « scène à faire », et il la fait. Vers la fin surtout, il y a une entrée de cor en notes soutenues, puis d'énormes pulsations des basses avec un crescendo irrésistible des masses chorales. Il ne manque qu'un rideau tombant sur l'effet théâtral.

Les *Laudi alla Vergine*, un quatuor (encore) à solo de voix de femme : le caractère manque un peu trop ; ce n'est qu'une œuvrette aimable. Avec le *Te Deum*, on rentre dans le Verdi de la grande époque. Mais l'écriture est plus soignée. Les grands ensembles de Berlioz et la *Messe* de Beethoven hantent l'auteur. Il y a de beaux moments dramatiques, qui sont du bon Verdi. On ferme les yeux, et l'on croit assister à un grand *finale*, avec des glaives et des pourpoints, des marionnettes impressionnantes se débattant dans une anecdote tragique.

Ces morceaux n'ajoutent rien à la vieille renommée de Verdi. Ce qui est mieux, ils ne lui enlèvent rien. On est content d'avoir entendu cela, à cause de la célébrité de l'auteur, et parce qu'on est sûr d'avance d'y trouver une émotion sincère. Exécution très soignée sous la baguette nerveuse et précise de S. Ochs.

Au septième concert Nikisch, la *Symphonie rhénane* de Schumann, œuvre connue; le mouvement solennel (quatrième partie) fait toujours grand effet. M. Reimann rapporte que ce morceau portait d'abord l'indication : « Dans le caractère de l'accompagnement d'une cérémonie solennelle ». C'était une allusion à la remise de la barette de cardinal à l'archevêque de Cologne, cérémonie qui avait inspiré à l'auteur cet intermède symphonique. Plus tard, Schumann effaça l'indication, trop soulignée à son gré, et il dit à un ami : « On ne doit pas montrer le cœur aux gens; une impression générale de l'œuvre d'art le leur fait mieux sentir. »

Je cite les *Murmures de la forêt* (où Nikisch a triomphé) pour mémoire. Une *Ouverture et comédie* par M. C. Kleemann formait l'élément inédit. C'est un *allegro* sans relief, où l'agitation remplace l'animation. Rien à ajouter, car ce morceau est une grisaille où l'on ne découvre rien.

Nikisch a été étonnant dans la *Première Rapsodie* de Liszt. Nul n'a idée du degré héroïque auquel peut se hausser cette fantaisie, quand on sait lui donner l'accent national, la grandiloquence exigée.

Sarasate a toujours été Sarasate, et le sera longtemps encore. Il ne change pas; c'est nous qui changeons et finissons par le trouver monotone dans son talent remarquable. *Concerto* de Saint-Saëns, la *Fée d'amour* (bis, rappels), *Gavotte* de Bach (ovation).

L'autre soir, se donnaient en même temps trois concerts intéressants. Mlle Kleeberg obtenait un beau succès dans son récital de piano. A l'Opéra, Weingartner jouait la *Dante Symphonie* de Liszt et une sélection de Wagner. Et nous sommes allé au concert de musique russe donné par M. Winogradsky, de Kieff, avec l'orchestre philharmonique. M. Winogradsky est toujours ce chef d'orchestre plein de feu et d'agitation qui vint il y a quelques années faire sensation aux Concerts d'Harcourt de Paris. Il est bien à l'aise dans les galopades enragées de Rimsky-Korsakof, Dragomirsky et Glinka. Alors, il simule un moulin, une locomotive, il nage, il chevauche. Mais il est convaincu et plein de talent. Ses compatriotes lui doivent beaucoup, car il se livre à une « propagande par le fait » en jouant leur musique au cours de ses voyages.

Une *Symphonie* de Kolinnikof, qui ouvrait le programme, est une œuvre bien traitée, sans rien de révolutionnaire. Il s'y trouve une phrase vraiment pénétrante, qui revient un peu souvent telle quelle. On la retrouve encore dans le *finale*. La rudesse verveuse de la *Kosatchok* de Oaryomysky est amusante, comme l'enluminure curieuse de *Sadko* de Rimsky-Korsakof. Une ouverture de Glinka, une danse de Cui, accentuaient la note exotique du programme avec le *Lever de soleil sur Moscou* de Moussorgsky, un très joli tableau symphonique.

Borodine était trop mal représenté par la cavatine du *Prince Igor*, et Glazounoff pas du tout. Grand succès pour presque tous les morceaux.

M. R.

CARLSRUHE. — Première représentation de l'*Apollonide* de Leconte de Lisle et de Franz Servais. — Voilà longtemps que cette œuvre nous était promise et que les nombreux amis du sympathique musicien en attendaient la réalisation scénique. Enfin, grâce aux initiatives toujours généreuses de Félix Mottl et à l'hospitalité princière du théâtre de Carlsruhe, la voici qui a vu le jour.

Vous dirai-je que c'est un triomphe? Ce serait exagérer. Vous connaissez le poème de Leconte de Lisle, qui est publié depuis déjà quelques années et qui fut d'ailleurs joué à l'Odéon à Paris, avec Mme Segond-Weber dans le rôle d'Iôn. Ce

poème est un très beau travail littéraire, mais c'est un drame plutôt majestueux et froid. Pour le transformer en livret d'opéra, M. Franz Servais n'y a apporté aucune modification ; d'accord avec l'illustre poète français, il s'est borné seulement à supprimer çà et là quelques développements non essentiels et plutôt littéraires que dramatiques. A l'Odéon, le drame, malgré l'admirable ampleur des vers de Leconte de Lisle, ne porta guère sur le public; à Carlsruhe, il ne l'a pas subjugué plus profondément.

Mais si l'on ne peut parler de triomphe, je me hâte de dire que cette première a été une véritable et grande victoire pour Franz Servais.

Sa partition est d'un bout à l'autre d'une pure et noble inspiration, très influencée sans doute par Gluck, Liszt et Wagner, mais personnelle néanmoins par le caractère de l'invention lyrique et le charme tout particulier de sa mélodie. Il n'y a pas dans ce volumineux ouvrage une platitude, ni une vulgarité; et il y a telles pages qui s'élèvent à une grande hauteur. Certainement, c'est l'une des œuvres les plus poétiques, les plus pures qui nous aient été données depuis longtemps, et le public lui a fait un accueil chaleureux.

L'exécution, sous la direction de Félix Mottl, a été pleine de flamme et de chaleur. Il faut louer tout particulièrement le ténor Gerhäuser dans le rôle d'Iôn (fils d'Apollon) et Mme Pauline Meilhac dans celui de Krèousa. M. Plank personnifiait admirablement Xuthos, la basse Karl Nebe, le vieillard, et Mlle Friedlein, Pythia. Chœurs superbes de justesse et d'attitudes. La mise en scène aurait pu être plus somptueuse, mais on ne peut demander à une scène de petite capitale allemande le luxe et les somptuosités de l'Opéra de Paris.

De nombreux artistes et critiques étaient accourus de Paris et de Bruxelles pour assister à cette première ; mentionnons aussi, M. Gailhard, de l'Opéra, André Messager de l'Opéra-Comique et Stoumon du théâtre de la Monnaie. L'œuvre ne tardera pas à être donnée soit à Paris, soit à Bruxelles, et ce sera alors le moment d'en parler plus en détail, car j'imagine que la traduction allemande, si habilement qu'elle ait été faite, a ravi quelques-unes de ses beautés au grandiose poème de Leconte de Lisle et, par là même, quelque chose de son accent à la musique de Franz Servais. H. C.

GAND. — Tandis que la plupart des virtuoses du piano accumulent sur leurs programmes les œuvres les plus diverses et souvent les plus médiocres, M. Ed. Potjes, professeur de piano au Conservatoire royal de Gand, n'inscrivait à l'audition qu'il donnait le 26 janvier, sous les auspices du Cercle des Concerts d'hiver, que quatre œuvres, quatre sonates de Beethoven. Cette soirée faisait suite, servait de complément à l'inoubliable séance où le Quatuor Schörg, Daucher, Miry, Gaillard nous fit entendre les deux derniers quatuors à cordes du maître de Bonn.

La séance du 26 janvier fut des plus intéressantes, car M. Potjes est plus et mieux qu'un virtuose ; avec lui, la sensation d'effort et de fatigue n'est point à redouter et sous ses doigts, les difficultés techniques les plus ardues semblent n'être qu'un jeu d'enfant. Le public, par ses applaudissements répétés, a remercié l'artiste et de la composition vraiment artistique et historique de son programme (*Sonates* en *ut* mineur, op. 10, n° 7, en *ut* majeur, op. 53), *Appasionata*, op. 57, et l'*ut* mineur, op. 111), et de l'interprétation qu'il a su donner de ces diverses œuvres, de l'*Appasionata* surtout, dans laquelle M. Potjes a su opposer les contrastes avec un art consommé, donnant à la superbe phrase de la deuxième partie cette largeur qu'elle comporte, pour arriver à une fougue surprenante dans le finale.

Le Cercle artistique et littéraire conviait ses membres le 31 janvier à une audition exclusivement consacrée à l'œuvre de Brahms, audition précédée d'une conférence de M. Maurice Kufferath; c'est devant une salle comble que l'éminent conférencier a parlé de Brahms, qu'il connut particulièrement à Leipzig, montrant le compositeur sous un jour et un aspect nouveaux pour la plupart des auditeurs, faisant ressortir l'opposition qui existe entre Wagner et Brahms, expliquant les suites plutôt fâcheuses qui résultèrent de cet antagonisme, faisant ressortir enfin la caractéristique du génie de Brahms, dont la musique, tantôt si fougueuse, tantôt si rêveuse, exige une véritable étude pour être tout à fait appréciée.

Après cette conférence, fort goûtée et très appréciée, la section instrumentale a fait entendre des fragments du *Quintette* à cordes, op. 111, dont le capricieux *allegretto*, avec ses rythmes contrariés, fut fort bien rendu. Du *Quatuor* avec piano, op. 60, nous n'avons entendu que l'*adagio ;* mais quelle admirable beauté que cet *adagio* débutant par ce douloureux sanglot, par cette plainte passionnée que M. O. Bergmans a su si bien rendre au violoncelle ! Mme A. B., que nous avons maintes fois déjà applaudie au Cercle artistique, a dit avec l'art qu'on lui connaît quelques *lieder* de Brahms qui ne le cèdent en rien à ceux de Schubert et de Schumann et que Mme D. B. a accompagnés d'une façon accomplie. Enfin, le Quatuor vocal du Cercle a interprété le *Quatuor* op. 112, qui terminait brillamment cette intéressante soirée.

Le *great event* de la semaine a été la première représentation sur notre scène royale de l'œuvre lyrique de notre nouveau directeur du Conservatoire royal : *Richilde.* Depuis que l'œuvre avait été promise, on attendait avec impatience le jour de la première, car chacun avait pu apprécier, à l'audition du *Sorbier* au Cercle artistique, le talent du musicien et de l'harmoniste. La première de *Richilde* a été un nouveau succès pour M. Mathieu, succès très mérité d'ailleurs.

Ne voulant émettre une appréciation raisonnée de l'ouvrage de M. Mathieu qu'après une nouvelle audition de *Richilde*, nous réservons à une prochaine correspondance le compte rendu de cette première. MARCUS.

LE HAVRE. — L'Association des Concerts populaires, fondée sous la présidence d'honneur de M. Vincent d'Indy et que dirige avec tant de zèle artistique M. J. Gay, avait donné à son concert du 29 janvier un attrait particulier en faisant figurer au programme les noms du compositeur Ernest Chausson et de Mme Jeanne Raunay, la vibrante créatrice de *Fervaal*. La séance a débuté par une exécution précise de la *Symphonie italienne* de Mendelssohn, suivie d'un air de la *Prise de Troie* de Berlioz, chanté par Mme Raunay avec ce sentiment profond et ce style impeccable qui la mettent au tout premier rang de nos cantatrices. M. Ernest Chausson, qui avait bien voulu venir au Hâvre à cette occasion, a pris ensuite le bâton de chef d'orchestre et a dirigé plusieurs de ses compositions. Ce furent d'abord les airs de ballet écrits par lui pour la *Tempête* de Bouchor, d'une charmante allure agreste et d'une orchestration fine et légère. Puis son poème symphonique *Viviane*, bien que datant déjà de plusieurs années, nous a semblé n'avoir rien perdu de sa saveur si personnelle. Nous avons beaucoup goûté la fraîcheur et le charme pénétrant des idées mélodiques ainsi que l'exquise sonorité de l'ensemble. Mme Raunay a interprété ensuite avec une rare justesse d'expression une grande mélodie avec orchestre, la *Chanson perpétuelle*, sur un beau poème de Charles Cros, dont c'était, croyons-nous, la toute première audition. Nous y avons retrouvé toutes les qualités d'émotion et de sentiment intense qui caractérisent les œuvres de M. Chausson. Le public a fait avec raison un accueil enthousiaste à l'auteur et à l'interprète et leur a témoigné toute sa satisfaction par un triple rappel.

Pour finir, M. Gay est remonté au pupitre et a dirigé avec ardeur une *Rapsodie hongroise* de Liszt. Nous tenons à dire ici combien tous les vrais musiciens apprécient l'effort artistique si désintéressé qu'il fait au Hâvre en y organisant, à ses risques et périls, des concerts réguliers et en y faisant entendre de la vraie musique, grâce au concours d'un orchestre non rétribué, jouant et répétant pour l'amour de l'art. Souhaitons, sans trop espérer voir ce désir se réaliser, qu'un aussi louable exemple trouve des imitateurs dans d'autres villes de France, qui, à part quelques exceptions, n'ont pas de sociétés symphoniques dignes de ce nom pour faire entendre au public les grandes œuvres de la musique.

G. Samazeuilh.

LEIPZIG. — Première représentation de *Der Bärenhäuter* de M. Siegfried Wagner. — Après Munich et à huit jours d'intervalle, le 29 janvier, notre Opéra vient de donner l'opéra romantique de M. Siegfried Wagner, *Der Bärenhäuter*. C'est un incontestable succès. La salle absolument bondée a fait à la partition du jeune compositeur l'accueil le plus chaleureux. Par trois fois, M. Siegfried Wagner a été rappelé sur la scène à la fin de l'œuvre, d'une voix unanime et sans l'ombre d'opposition. Tout le monde s'accorde pour considérer cette œuvre de début comme une promesse d'avenir vraiment intéressante et comme l'attestation d'un talent incontestable. Ce n'est pas, en tous cas, un fait banal à l'actif du jeune artiste d'avoir signé un poème dramatique et une partition de cette importance, où l'on peut certes reprendre çà et là quelques faiblesses, mais qui témoignent dans l'ensemble d'un don vraiment précieux des effets scéniques, du dialogue, de la conduite des ensembles, de l'instrumentation sonore et efficace.

Le sujet, vous le savez, est tiré de deux petits contes de Grimm, que Richard Wagner lui-même avait notés comme étant susceptibles d'une adaptation dramatique. Le maître de Bayreuth n'a cependant laissé que quelques indications très sommaires sur la façon dont il envisageait la dramatisation possible de ce sujet légendaire. Elles ont suffi néanmoins pour guider M. Siegfried Wagner, dont l'œuvre, pour le reste, est absolument personnelle et originale.

L'action se passe à l'époque de la guerre de Trente ans, et elle a pour théâtre le village de Plassenburg, près de Bayreuth ; l'enfer et le diable y jouent un grand rôle ; et l'amour aussi, comme il convient ; mais non pas un amour quelconque, l'amour malgré la laideur affreuse de l'amant, laideur diabolique, une apparence d'ours, donnée au héros, Hans Kraft, par le diable lui-même pour le punir d'avoir manqué à un pacte conclu entre eux. De là le nom de *Bärenhäuter* (Peau d'Ours) que porte le personnage principal du roman.

L'amour, heureusement, est tout-puissant, l'amour fidèle du moins. « Peau d'Ours » perd sa hideur, redevient un beau lansquenet et épouse celle qui l'aime ; car l'un et l'autre, malgré une absence de trois ans, avaient gardé la foi jurée, condition que le diable, se croyant bien malin, avait fixée comme seul moyen pour « Peau d'Ours » de ne plus mériter son sobriquet.

Ce qui est tout à fait remarquable dans ce poème, c'est la facilité avec laquelle M. Siegfried Wagner a saisi le ton et le caractère des personnages populaires parmi lesquels se passe l'action ; et ce caractère n'est pas moins heureusement sauvegardé dans la musique. Elle n'a rien d'héroïque : elle est facile et bon enfant, quelquefois très savoureuse par son allure humoristique.

Le plus curieux, c'est que de propos délibéré le fils semble avoir voulu éviter d'imiter son père. Sa partition marque un retour très nettement caractérisé à l'ancien opéra de demi-caractère, qu'on appelle ici *Spieloper*, dont Lortzing et Marschner ont fourni le type en ce qui concerne le théâtre allemand. On y trouve des morceaux parfaitement achevés, romances, lieder, duos, ensembles. Seulement, le dialogue n'est pas traité en récitatif, comme autrefois ; en ce qui le concerne, l'œuvre de M. Siegfried Wagner procède directement du style des *Meistersinger*. Çà et là, on pourrait reprocher au jeune artiste un excès de développement, mais c'est là un péché de jeunesse. Mieux vaut trop que

trop peu de sève. On ne peut pas affirmer qu'une personnalité très tranchée se marque dans cette partition; mais, à côté de quelques réminiscences bien pardonnables, et même nécessaires, de Mozart, de Weber, de Lortzing et de Wagner, elle se distingue par beaucoup de naturel, et si elle n'évite pas toujours la banalité, du moins est-elle souvent pleine de grâce et de fraîcheur.

En somme, c'est là une œuvre de très grand mérite. Le succès, je le répète, a été complet et tout fait présager que le *Bärenhäuter* fournira en Allemagne tout au moins une carrière analogue à celle de *Hänsel et Gretel.*

Permettez-moi d'ajouter que la partition magnifiquement gravée vient de paraître chez l'éditeur Max Brockhaus, à Leipzig. La réduction pour piano a été faite par M. M. Kniese et Ed. Reuss.

E. B.

LIÉGE. — Notre érudit et infatigable directeur, Maurice Kufferath, demandé dimanche dernier à Huy, par le Cercle des Sciences et Beaux-Arts, pour une conférence très applaudie, titre : *La Musique et les Mœurs*, rendait à Jan Blockx, l'auteur acclamé de *Princesse d'Auberge*, un piquant hommage. « Le *Guide Musical*, me disait le spirituel écrivain, est devenu, depuis des mois, le bulletin hebdomadaire des victoires du maître flamand. Tous mes correspondants de Belgique et de France s'unissent dans un concert d'éloges qui débordent le journal. »

Nous venons grossir ce courant, bien qu'il nous faille brièvement relater l'accueil enthousiaste que cette œuvre vivante a reçu à Liége dans la soirée mémorable du 29 janvier, représentation dans laquelle le compositeur anversois a conquis toute la wallonie.

Des études très consciencieuses menées par notre habile chef d'orchestre, M. de la Fuente, l'empressement des artistes à l'égard de leurs rôles, enfin des soins de figuration inaccoutumés avaient préparé une victorieuse première. Aussi, Jan Blockx, en prenant la direction de *Princesse d'Auberge*, communiquait-il, son ardeur personnelle, faisait-il jaillir les *leitmotive*, s'entrechoquer les passions dont sont animés les êtres frémissants créés par sa débordante imagination, et, des profondeurs de l'orchestre, jaillissait le coloris original dont les pages inspirées et savoureuses d'une savante partition sont imprégnées.

D'acte en acte, les auditeurs qui affluaient au théâtre, assiégé à tous les étages, étaient saisis par les contrastes de poésie et de réalisme qui se dessinent avec un art bien particulier. Cette franche personnalité a surtout éclaté dans l'étourdissante fête carnavalesque, où des prodiges de superpositions vocales et instrumentales sont vivifiés par une clarté scientifique bien enviable pour tous ceux qui écrivent pour la scène. Ici se place une formidable ovation et l'ensemble final est répété, accueilli par de nouvelles frénétiques acclamations prodiguées au puissant et original créateur de *Princesse d'Auberge.*

Le troisième acte, qui se déroule au sein de scènes pittoresques flamandes troublées par une fin cruellement meurtrière, suscite une émotion indéfinissable, et Jan Blockx est rappelé à quatre reprises, fléchissant sous d'immenses palmes. Merlyn était confié au ténor Duffaut, qui, sans compter, a prodigué sa voix délicieuse. Il se montrera certainement plus habile comédien au cours des nombreuses représentations qui vont se succéder. Mlle Reid (Reinhilde), est bien jolie, mais n'accuse guère la résignation de la fiancée sacrifiée. Mlle Mativa, la sœur de Rita, très en dehors, annonçait une séduction bien de famille. La belle Mme Carlo-Lucas (Katelyne) avait su se vieillir; elle donne vocalement du relief aux phrases attendries et suppliantes de la mère de Merlyn.

Au baryton Grimaud reviennent les honneurs de la soirée. Dans les allures de jalousie terrifiante de Rabo, il s'est surpassé comme comédien et chanteur. Bluts, c'était M. Zéry, qui réjouissait en simulant un ivrogne, haut en couleur, mais bon enfant. M. Piens (Marcus) affirme des progrès constants. Rita était dévolue à Mlle Terry. Nous avons souvent célébré ici la belle voix, l'intelligence de la très jeune débutante. Elle a constamment charmé, apportant dans l'héroïne flamande une séduction graduelle et des allures perverses qui expliquent la chute fatale du jeune musicien Merlyn.

Enfin, Jan Blockx a exprimé toute sa satisfaction aux interprètes de son opéra, aux chœurs, à l'orchestre; avec un accent de sincère gratitude, tous ont été félicités.

Le maître nous revient jeudi 2 février; il dirigera la seconde de *Princesse d'Auberge*, donnée au bénéfice de M. de la Fuente, rendant ainsi haut et gracieux hommage à notre excellent et dévoué chef d'orchestre. On s'attend à un nouveau débordement d'enthousiasme, à la furia wallonne encore.

A. B. O.

P.-S. — Succès de plus en plus affirmatif pour l'émouvant opéra de Blockx dont la seconde exécution révèle mieux tous les mérites. Ovations au compositeur et formidable rappel à chaque acte.

LILLE. — Extrêmement intéressante, la matinée de dimanche dernier, donnée avec le concours de M. Raoul Pugno et de Mlle Célinie Richez, premier prix de piano du Conservatoire de Paris.

Au programme : L'entr'acte de la *Coupe et les lèvres* de Canoby, *Antar* de H. Maréchal, le prélude de *Hänsel und Gretel* de Humperdinck, le *Deuxième Concerto* pour piano et orchestre de Th. Dubois, la kermesse du ballet de *Milenka* de Jan Blockx, et diverses pièces pour piano.

L'entr'acte de la *Coupe et les lèvres* est une jolie page musicale, écrite dans un style très distingué; on n'y trouve ni réminiscences mélodiques, ni

lieux communs harmoniques, et si tout l'opéra est conçu dans la même donnée, ce doit être assurément uue œuvre fort remarquable.

Antar, de M. Maréchal, n'est pas un véritable poème symphonique, comme celui de Rimsky-Korsakow sur le même sujet, mais plutôt une suite de tableaux orientaux assez réussis : la *Marche au désert*, curieusement établie sur des gammes mineures sans note sensible; le *Songe d'Antar*, qui n'évoque rien d'absolument précis, sorte de rêverie dans la mesure en sept temps, où le cor joue le rôle prépondérant; l'*Entrée triomphale*, d'une tonalité brillante, mais dont la marche pompeuse est gâtée par une phrase de cornets et trompettes rappelant les marches analogues de Meyerbeer; la *Danse des filles de l'Yémen*, sorte de pastiche de musique mauresque, formé d'une phrase de hautbois et clarinette d'une tonalité indécise, accompagnée par les grattements des instruments à cordes, pincés pour la circonstance, et suivie d'un rythme lourd et intermittent des basses; enfin la *Mort*, page un peu courte, débutant par des accords lugubres des trombones et des flûtes, suivis d'un récitatif des violoncelles, auquel s'enchaîne une petite phrase en triolets, très expressive, jouée par tout le quatuor et reprise par la flûte. Les trombones, par une pescente chromatique, semblent indiquer que le héros meurt. Alors commence l'*Apothéose*, avec des fanfares de cors et de trompettes, suivies d'un court motif de marche triomphale, qui se termine par des sonneries des cuivres.

Comme toutes les œuvres du distingué directeur du Conservatoire de Paris, le *Deuxième Concerto* pour piano et orchestre est écrit dans un style très pur et d'une correcte élégance.

M. Raoul Pugno a joué ce concerto en grand artiste, et il y a remporté un succès considérable.

Le *Nocturne* en *fa* dièse de Chopin, la *Pièce* en *la* de Scarlatti, qu'il a exécutés ensuite, avec cette délicatesse et ce charme qui lui sont particuliers, et la *XI^e Rapsodie* de Liszt, enlevée avec une fougue prodigieuse et une extraordinaire fantaisie, lui ont valu de frénétiques et interminables ovations.

Nous avons eu le plaisir de l'entendre encore et d'applaudir à côté de lui une de ses jeunes élèves, M^lle Célinie Richez, dans le *Concerto* à deux pianos de Mozart, puis dans les originales *Valses romantiques* de Chabrier et dans un intéressant *Scherzo* de Saint-Saëns. Quand j'aurai dit que les chaleureux applaudissements du public s'adressaient en parts égales au maître et à l'élève, j'aurai fait, je crois, à notre gracieuse concitoyenne le meilleur compliment qu'il soit possible de lui adresser.

Le concert, qui avait commencé par une excellente exécution de l'ouverture de *Ruy Blas*, se terminait par la kermesse de *Milenka* de M. Jan Blockx, l'auteur acclamé de *Princesse d'auberge* dont, soit dit en passant, le succès s'affirme de jour en jour à notre Grand-Théâtre.

Ayant eu l'occasion de dire tout le bien que je pensais de cette œuvre si vivante et si pittoresque quand elle fut jouée à nos concerts populaires, en mars 1893, je n'y reviendrai aujourd'hui que pour féliciter l'orchestre, qui, sous la magistrale et vigoureuse direction de M. Em. Ratez, nous en a donné une interprétation chaudement colorée et d'une verve endiablée. A. L.-L.

MADRID.— Vendredi, le 19 janvier, a eu lieu, au Real, la première de la *Walkyrie*. Je ne puis vous envoyer que l'écho des opinions du public et de la presse, car pour vous dire mes impressions personnelles, il me faudrait beaucoup de temps et de papier.

L'œuvre de Wagner a été montée et jouée selon les plus fâcheuses traditions de l'*Africaine* et d'*Aïda*. Cela explique peut-être l'impression produite sur le public par cette première. C'est comme opéra qu'on a donné ce qui devait être compris comme un drame lyrique. Ajoutez que plus de trente coupures avaient été pratiquées dans la partition, et vous comprendrez que le public, d'ailleurs insuffisamment préparé au style de Wagner, ait paru quelque peu déconcerté; néanmoins, le premier acte a beaucoup porté, ainsi que le finale du troisième avec ses jeux de lumière et ses projections faites pour éblouir le bourgeois.

De relation entre la partition et l'action dramatique, il n'y en avait pas. Du relief à donner à la trame orchestrale, de l'accentuation des leitmotive, de manière à rendre sensible l'âme des personnages, pas l'ombre de compréhension.

C'est ainsi que l'œuvre est demeurée incomprise; et à écouter cette exécution tout à fait extérieure, qui passait sur l'œuvre sans y pénétrer, on sentait je ne sais quel malaise. L'inconscience absolue!

Naturellement, la critique de Madrid, sauf quelques exceptions, n'y a vu que du feu. Nous avons vu reparaître ici toutes les sottises que la presse européenne débitait, il y a trente ans, à propos de la musique de l'avenir. Le second acte en particulier a été très malmené. J'ai même lu quelque part, à propos de l'héroïque pitié de Brunnhilde pour Siegmund bravant la colère de Wotan, que c'était là une petite ruse de la Walkyrie! Le premier acte, un critique l'a comparé à *Lohengrin* (!). Je n'en finirais pas, si je voulais relever toutes les insanités que cette insuffisante exécution, banale et antiartistique, d'un chef-d'œuvre a provoquées dans nos journaux. Un de mes amis qui avait assisté récemment aux représentations de Bayreuth disait que c'était un massacre. C'est le seul mot qui convienne.

La Société des Concerts vient d'inaugurer sa saison avec le répertoire courant. Le premier concert a valu des ovations au violoncelliste espagnol M. Cazals, qui a joué en maître. On annonce la prochaine venue du capellmeister berlinois Charles Muck, de l'Opéra de Berlin.

E. L. Ch.

MONTPELLIER. — Le lundi 23 janvier, le troisième concert symphonique avait attiré dans la salle des concerts un nombreux public. Il est vrai que sur l'affiche étaient portés deux morceaux de chant : l'air de basse de *Freyschütz* et les « Adieux de Wotan » de la *Walkyrie*. Dès qu'on chante quelque part, le Midi bouge et accourt en foule. L'auditoire a du reste fait un chaleureux accueil à tout le programme. L'orchestre, très en progrès, sous la baguette du capelmeister Lecocq, a très bien interprété la sélection que Wagner a écrite du troisième acte des *Maîtres Chanteurs*. Le choral du prélude a été dit avec précision et douceur, la valse des apprentis bien au mouvement, avec l'admirable contre-chant des violoncelles sortant à sa vraie valeur. Quand, après le trait à l'unisson des cordes — très bien dit, — a éclaté dans sa splendeur scholastique la marche des maîtres, un frémissement a couru dans le public, et notre vaillant petit orchestre, sentant ses forces décuplées, a enlevé la fin de l'œuvre d'une admirable façon.

M. Béchard, — l'attraction — est un tout jeune homme, premier prix du Conservatoire de Paris, doué d'une voix de basse charmante et étendue. Son style est sobre, et s'il continue à travailler, ce sera certainement une des bonnes basses de province. Il a très bien dit l'air de basse de *Freyschütz*, et nous dirons tout à l'heure ce qu'il a été comme Wotan.

La *Symphonie concertante* de Mozart a été très bien interprétée, surtout par l'alto principal, M. Brun, un jeune Montpellierain, récemment lauréat du Conservatoire de Paris. J'ai beaucoup moins aimé le jeu de M. Carle, un violoniste pourtant célèbre de la région. Je trouve qu'il manque de simplicité, de discrétion, et c'est dommage, car il a de belles qualités. Pourquoi vibrer, pourquoi « porter » ses sons en jouant cette phrase de l'*andante* si jolie et si simple? Au demeurant, excellente exécution de cette œuvre, encore inconnue à Montpellier et qui a eu un réel succès.

Les « Adieux de Wotan », très bien conduits par M. Lecocq, ont été dits avec noblesse, exactitude et probité par M. Béchard, qui a partagé après le morceau, avec le chef d'orchestre, les acclamations de la foule.

Avec l'intermède de *Rédemption* de Franck, a été atteint le point culminant de cette belle séance, comme perfection d'exécution. Le public, ému, voulait faire recommencer, et les quelques franckistes convaincus que Montpellier abrite exultaient. La *Marche héroïque* de Saint-Saëns a correctement fini cette mémorable soirée.

Pour le 29 février, on parle de grands projets, mais il vaut mieux ne pas les ébruiter encore.

STEPHAN RIVARY.

NANCY. — Les honneurs du dernier concert du Conservatoire ont été pour les virtuoses MM. A. Brun et J. Albeniz. C'est d'abord M. Brun qui a conquis tous les suffrages en jouant le *Concerto* en *si* mineur, pour violon de Saint-Saëns avec beaucoup de brio, de chaleur communicative, et surtout avec une pureté de son dans les notes les plus élevées et dans les harmoniques qui a fait l'admiration de notre public. Si ce brillant *Concerto* a surtout intéressé par la virtuosité qu'y a déployée M. Brun, le *Concerto* en *ré* mineur de J.-S. Bach pour piano, flûte, violon et orchestre d'archets, est en revanche d'une haute valeur musicale, que les instrumentistes ont fort bien mise en relief. M. Albeniz sait donner une expression d'une rare intensité et d'une grâce extraordinaire à la musique de Bach ; personne ne doutera, après l'avoir entendu, de la force expressive de l'œuvre de Bach; on serait plutôt tenté de se demander par moments si M. Albeniz n'« humanise » pas presque un peu trop le style sévère du vieux cantor de Leipzig. Il a été admirablement secondé par M. Brun, et entre ces deux artistes hors pair, le flûtiste de notre orchestre, M. Longprets, s'est convenablement acquitté de sa partie. L'*affettuoso*, joué par les trois solistes, sans l'orchestre, a été un enchantement par sa merveilleuse pureté et par la perfection du rendu ; et les deux *allegro* qui l'encadraient n'ont pas moins plu par des qualités toutes différentes de virile fermeté et d'entrain joyeux. Ce *Concerto* a du reste été le point culminant du concert et a été chaleureusement applaudi du public, qui a fait une ovation méritée aux artistes.

En fait d'œuvres orchestrales, nous avons eu d'abord le prélude de *Merlin* de M. Albeniz. Ce morceau, d'un art très probe et très consciencieux, nous a paru tenu un peu trop constamment dans la note sombre, presque lugubre ; l'impression que nous en avons reçue nous a rappelé par instants celle de ces passages du deuxième acte de *Siegfried* où Wagner fait ramper dans les bas-fonds de l'orchestre son monstrueux dragon. M. Ropartz nous a donné également l'introduction du troisième acte des *Maîtres Chanteurs ;* j'ai eu l'impression que cette page d'un sentiment si noble et si profond, et qui a été fort bien rendue par l'orchestre, n'a pas produit sur notre public son plein effet. Je ne sais trop pourquoi par exemple! Le concert se terminait par la *Symphonie pastorale* de Beethoven, qui, en dépit de quelques longueurs et des petites puérilités réalistes, si étrangement vieillottes aujourd'hui, qui terminent l'*andante* et qu'on attend avec une résignation attristée, est un admirable chef-d'œuvre, dont nous avons entendu avec grand plaisir une fort belle interprétation.

H. L.

TOURNAI. — Deux représentations ont attiré une salle comble, non à cause de la nouveauté des opéras représentés, *Hamlet* et *Rigoletto*, mais à cause de la sympathique popularité qu'a conservée en notre ville un de ses plus courageux enfants, Jean Noté, le baryton dont la voix si timbrée est vraiment remarquable. La dernière soirée intime de la Société de musique ne nous a pas précisément enchanté.

L'intermède littéraire de M. Victor Meusy, du *Chat noir* (remplaçant M. Galipaux, du Vaudeville) n'avait guère de raison d'être et servait de bien médiocre encadrement à la première partie du *Déluge* de Saint-Saëns et au *Joseph* de Méhul.

Le solo de violon du prélude du *Déluge* avait été confié à M. Léon Lilien, qui comme toujours s'est montré excellent violoniste.

Les trois actes du *Joseph* de Méhul n'ont guère électrisé les auditeurs.

Les chœurs de la Société de musique y ont déployé leur belle sonorité. Les solistes, Mme Maquet-Devilder, de Lille, MM. Dequesne, Dony et Vandergoten, du Conservatoire de Bruxelles, ont été très satisfaisants.

Au grand concert du 5 mars, la Société de musique donnera en entier le *Déluge* de Saint-Saëns et redonnera la *Jeanne d'Arc* de Lenepveu.

J. DUPRÉ DE COURTRAY.

NOUVELLES DIVERSES

On nous écrit de Carlsruhe que M. Geloso, l'éminent violoniste parisien, s'est fait entendre au deuxième concert d'abonnement, sous la direction de M. Félix Mottl, dans le *Concerto* en *la* de Saint-Saëns, et y a récolté un très vif et très éclatant succès.

Non moins chaleureux a été l'accueil fait, au troisième concert d'abonnement, à Mlle Clotilde Kleeberg, qui y a joué à ravir le *Concerto* en *ut* mineur de Beethoven et le poétique *Concertstück* (op. 92) de Schumann. La cour grand-ducale, qui assistait à ce concert, a vivement félicité la brillante pianiste. Au même concert, M. F. Mottl a fait entendre pour la première fois l'ouverture du nouvel opéra *Penthésilée* de Goldmarck, et le *Capriccio espagnol* de Rimsky-Korsakoff.

— Notre correspondant néerlandais, M. Ed. de Hartog, nous prie d'insérer la petite rectification suivante :

« Dans ma lettre du 22 janvier dernier, une erreur fâcheuse et involontaire s'est glissée au sujet des procédés du directeur du Théâtre Italien envers M. J. de Jong, le critique musical du *Vaterland*. Il ne s'agit nullement d'une *expulsion*, mais tout simplement d'une suppression des entrées de notre très honoré confrère, et du refus du directeur de lui faire réserver *une place payée*. Le Cercle des journalistes néerlandais s'occupe de cette affaire, et il est probable qu'elle aura un épilogue, qui intéressera tous les critiques d'art.

» ED. DE HARTOG. »

— De notre correspondant de La Haye :

« Le Théâtre royal français de La Haye vient de donner dans d'excellentes conditions la première représentation de *Henri VIII* de Saint-Saëns, monté avec un grand luxe de décors et de mise en scène. Néanmoins, l'ouvrage de l'auteur de *Samson et Dalila*, qui date de 1883, a été froidement accueilli. La partition contient des pages intéressantes, mais en général elle est terne. La puissance dramatique fait défaut.

» La *Princesse d'Auberge* de Jan Blockx vient d'entrer en répétitions et passera du 18 au 25 février. A cette occasion, la direction du théâtre de La Haye fera un service de presse aux principaux critiques artistiques de Bruxelles et d'Anvers. »

— On mande de Vienne que l'Opéra impérial représentera l'opéra de Siegfried Wagner, *Der Bærenhæuter* (*l'Homme à la peau d'ours*), vers le milieu du mois de mars. Mme Cosima Wagner se trouve, depuis quelques jours déjà, à Vienne pour s'entendre à ce sujet avec le directeur de l'Opéra, M. Gustave Malher. M. Siegfried Wagner assistera M. Malher pour la mise en scène.

— On sait que l'érection d'une statue à Franz Liszt a été décidée à Weimar, où pendant de si longues années l'illustre maître concentra l'activité de son puissant et généreux génie. Le comité de ce monument vient d'ouvrir un concours pour la composition de celui-ci, dont le coût ne devra pas dépasser cinquante mille francs. Les esquisses devront être remises avant le 1er novembre 1899. Le projet couronné recevra un prix de 2,000 marks, le second recevra 1,000 marks ; il y a, en outre, une mention honorable de 500 marks.

Le concours n'est ouvert qu'aux artistes allemands et hongrois.

— Un marchand d'autographes de Vienne annonce la vente de deux manuscrits curieux de Richard Wagner. L'un contient, en six pages, la partie de premier violon de l'ouverture *Polonia*, et l'autre, en trois pages, la partie de violoncelle de l'ouverture intitulée *Columbus*. Les parties autographes de ces deux œuvres de jeunesse de Wagner sont restées à Paris jusqu'après la guerre, mais furent depuis renvoyées à Bayreuth. Charles Malherbe possède dans sa fameuse collection les parties autographes du quatuor des deux ouvertures en question.

BIBLIOGRAPHIE

L'ANALYSE ET LA COMPOSITION MÉLODIQUES, par E. Cremers (Paris, Fischbacher ; Bruxelles, Schott frères). Le titre de cet ouvrage en dépasse le contenu. Ce n'est pas la mélodie absolue, sous ses diverses manifestations, que M. Cremers entreprend d'analyser, mais uniquement la mélodie appliquée à un texte poétique. Et l'auteur s'efforce d'étudier comment il faut utiliser les différentes qualités du son (intonation, rythme, intensité et timbre) pour l'expression des sentiments.

L'idée de ce travail est ingénieuse, et c'est un acte méritoire de songer à indiquer, même sommairement, les lois innées qui président à ce besoin d'expansion que traduit la mélodie. M. Cre-

mers a donné à ses recherches une forme pratique en s'appuyant de nombreux exemples, choisis parmi les auteurs modernes ayant exprimé psychologiquement l'œuvre des poètes. Ses observations, sans être très développées, ne manquent pas d'une certaine pénétration. E. E.

— Chansons populaires Romandes et enfantines, par E. Jaques-Dalcroze. — Ce n'est pas la première fois que le *Guide Musical* s'occupe de M. E. Jaques-Dalcroze, professeur au Conservatoire de Genève. Ses opéras *Jami* et *Sancho*, sa musique de chambre, son *Poème alpestre*, ses romances, ses articles de critique, ont mis son nom en vedette non seulement en son pays, mais encore dans les principales villes d'Europe. C'est un infatigable travailleur, qui est constamment sur la brèche. Aujourd'hui, songeant au folklore suisse et imitant plusieurs compositeurs français qui ont eu l'heureuse idée de faire revivre les chansons populaires si naïves, si expressives, il vient de réunir en un élégant volume, publié par la maison W. Sandoz, à Neuchâtel, les *Chansons romandes et enfantines*. Il y en a de vraiment charmantes, et ces fleurs cueillies dans les belles vallées de l'Helvétie exhalent des parfums que M. Jaques-Dalcroze a encore doublés par la façon ingénieuse dont il les a présentées au public.

C'est dire que ses accompagnements enchâssent admirablement ces trésors de la chanson populaire et les font valoir. Je n'en citerai pour exemple qu'une seule : *Chanson à la lune*, qui est une merveille de sentiment et que l'on pourrait comparer à tel *lied* troublant de Robert Schumann. Procurez-vous ces délicieuses « Chansons romandes », dont plusieurs, s'il nous en souvient bien, furent admirablement dites, au mois de février 1897, par Mlle Nina Faliero, au Théâtre mondain, à Paris, — et, en les lisant, les heures passeront vite et agréablement. H. I.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Du 30 janvier au 6 février : Princesse d'Auberge; Orphée, Milenka; l'Or du Rhin; Princesse d'Auberge; Thaïs; Faust. Dimanche : Princesse d'Auberge; lundi : L'Etoile du Nord.

Galeries. — Les P'tites Michu.

Société Symphonique des Concerts Ysaye (salle du théatre de l'Alhambra). — Dimanche 12 février, à 1 h. 1/2, sixième concert d'abonnement consacré à l'œuvre de Richard Wagner, sous la direction de M. Félix Mottl, avec le concours de Mmes F. Mottl, M. Tomschick et Ch. Friedlein (du théâtre de Carlsruhe) et de M. Wilh. Gruning (premier ténor de l'Opéra de Berlin et du théâtre de Bayreuth) et Karl Nebe, de Carlsruhe. Programme : 1. Musique funèbre composée pour la translation des cendres de Weber à Dresde; 2. Prélude de Lohengrin; 3. Le Crépuscule des Dieux, troisième acte, scènes I et II. Siegfried et les filles du Rhin; la chasse; la mort de Siegfried. Les filles du Rhin : Mmes Mottl, Tomschick et Friedlein; Siegfried : M. C. Gruning; Hagen : M. Nebe; 4. Tristan et Iseult, scène II du deuxième acte. Iseult : Mme Mottl; Brangæne : Mlle Tomschick; Tristan : M. Gruning; 5. Ouverture des Maîtres Chanteurs. — Répétition générale, le samedi 11 février, à 2 ½ heures.

Salle de la Grande Harmonie. — Mercredi 8 février, à 8 h. du soir, concert organisé par M. Stanley Moses, violoniste, avec l'orchestre des Concerts Ysaye, sous la direction de M. Fr. Rasse. Programme : 1. Ouverture des Maîtres Chanteurs (Wagner); 2. Vme Concerto (Vieuxtemps), par Stanley Moses; 3. Impression matinale (Fr. Rasse) (fragment de la Suite champêtre); 4. Fantaisie écossaise (M. Bruch), par Stanley Moses; 5. Ouverture d'Euryanthe (Weber).

Bordeaux

Société Sainte-Cécile. — Concert du dimanche 5 février, sous la direction de M. Gabriel-Marie. Programme : 1. Ouverture de Sakuntala (Goldmark); 2. Symphonie en *ré* mineur (César Franck); 3. Scènes arabes (Ed. de Hartog); 4. Siegfried-Idyll (Wagner); 5. Suite sur la Korrigane (C. M. Widor); 6. Deuxième Rapsodie (Liszt).

Bruges

Société des Concerts du Conservatoire — Troisième concert, le jeudi 9 février, à 7 h. du soir, sous la direction de M. Leo Van Gheluwe, directeur du Conservatoire, avec le concours de Mlle Claire Friché, cantatrice et de M. Edouard Potjes, pianiste, professeur au Conservatoire royal de Gand. Programme : Première partie. 1. Ouverture pour orchestre (L. Hinderyckx); 2. Trois lieder pour contralto et orchestre (K. Mestdagh); 3. a) Troisième Ballade (Chopin); b) Douzième Rapsodie (Liszt); 4. Andante de la première Symphonie (J. Rijelandt); 5. a) Stabat mater; b) De zonne blonk; c) In de duinen, mélodies pour contralto (H. Waelput); 6. Concerto en *si* bémol mineur pour piano et orchestre (X. Scharwenka). Deuxième partie : Symphonie pastorale (Beethoven). — Répétition générale, le mercredi 8 février, à 7 h. du soir, en la même salle.

Gand

Conservatoire royal. — Samedi 18 février, premier concert de la saison, sous la direction de M. E. Mathieu, consacré aux œuvres de Beethoven. Programme : 1. Ouverture d'Egmont; 2. Symphonie en *ut* mineur; 3. Concerto en *mi* bémol (piano), par M. Potjes; 4. Mélodies, Mlle Wauters; 5. Air de Fidelio avec orchestre; 6. Ouverture de Léonore, nº III

Liége

Cercle « Piano et Archets » (MM. Jaspar, Maris, Bauwens, Foidart et Peclers). — Samedi 11 février, à 8 h. ½, salle des fêtes de la Société Militaire, première séance consacrée à l'école belge, flamande et wallonne, avec le concours de Mlle Laure David. Programme : 1. Trio en *ré* mineur (Victor Vreuls), MM. Jaspar, Maris et Peclers; 2. a) Récit de Sainte Godelive (Edgard Tinel); b) En hiver (Gustave Huberti); c) Le départ (Paul Gilson); d) Chant d'amour (Léon Dubois), Mlle David; 3. Trio en *si* mineur (François Rasse), MM. Jaspar, Maris et Peclers.

Nancy

Concerts du Conservatoire.—Le dimanche 5 février, à 4 h., septième concert, avec le concours de Mme Jeanne Raunay, cantatrice. Programme : 1. Prélude de Hænsel et Gretel (Humperdinck); 2. Suite en *ré* (Bach); 3. La Prise de Troie (Berlioz), Mme Jeanne Raunay; 4. Suite pastorale (Chabrier); 5. a) Renouveau (De Castillon). b) L'Invitation au voyage (Duparc), Mme Jeanne Raunay); 6. Symphonie en *la*, nº 7 (Beethoven). — Le concert sera dirigé par M. J. Guy Ropartz.

Paris

Opéra. — Du 30 janvier au 4 février : Faust; la Walkyrie; Samson et Dalila, la Maladetta; les Maîtres Chanteurs.

Opéra-Comique.—Du 30 janvier au 4 février : Manon; la Vie de Bohème; Mignon; Carmen; Manon; la Vie de Bohème.

Conservatoire. — Dimanche 5 février, à 2 h. Programme : 1. Troisième Symphonie en *ut* mineur (C. Saint-Saëns); 2. La Naissance de Vénus (Fauré). Scène mythologique, poésie de M. Paul Collin : M. Noté, Mme Mathieu, Mlle Bathori, MM. Guignot, Dérivis; 3. Fragment du ballet de Prométhée (Beethoven); 4. a) La Mort d'Ophélie (Berlioz); b) Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet (Berlioz); 5. Ouverture de Ruy Blas (Mendelssohn).

Concerts-Colonne. — Dimanche 5 février, à 2 h. 1/4, Programme : 1. Ouverture de Frithiof (Th. Dubois); 2. Prélude du quatrième acte de Messidor (Bruneau); 3. Concerto pour piano (Delafosse), par l'auteur; 4. Roméo et Juliette, paroles d'Emile Deschamps (H. Berlioz) : Mme Emile Bourgeois, MM. Mauguière, Auguez.

Concerts-Lamoureux. — Dimanche 5 février, à 2 h. ½. Programme : 1. Ouverture d'Alceste (Gluck); 2. Symphonie en *mi* bémol (Mozart); 3. Roméo et Juliette, fragments symphoniques (Berlioz); 4. Parsifal (Rich. Wagner), prélude du premier acte et finale du troisième acte (pour orchestre); 5. Ouverture du Tannhæuser (R. Wagner), — L'orchestre sera exceptionnellement dirigé par M. Félix Weingartner

NUMÉRO 7

VOLUME XLV

12 FÉVRIER 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central**, rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher 33**, rue de Seine; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon; Mme Lelong, **kiosque No 10, boulevard des Capucines.**

45e ANNÉE. — Numéro 7. 12 février 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

D. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — EMILE WAMBACH — A. WILFORD—WILLIAM CART—MARCEL DE GROO—CH. CASTERMANS — L. LESCRAUWAET—J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

ÉTUDE

SUR LA

DAMNATION DE FAUST

(Suite). — Voir le dernier numéro

On a maintes fois comparé le personnage e Faust à celui de Don Juan. L'assimilaon ne saurait être absolue, par la raison ie, si Don Juan ne connaît pas d'autre it de l'existence que la poursuite incesinte de la femme, l'amour de Faust pour arguerite n'est qu'un épisode, un accient, pour ainsi dire, dans la vie du penur. A ce moment du drame, cependant, aust apparaît bien comme une façon de on Juan : à la recherche d'un idéal toururs fuyant, il s'arrête un instant, croyant ie la femme va lui en offrir la réalisation. ais bientôt, lassé, il passe, et elle se ise...

La Nature, l'éternelle et silencieuse conlente des passions humaines, lui apporra parfois aussi quelque réconfort passaer, et le rêve fantastique de la nuit du abbat lui procurera une distraction d'un oment.

Puis viendront les joies de l'ambition, e la richesse. Poursuivant sa chimère, Faust évoque l'antique Hélène, l'abstraction de la beauté. Mais cela encore n'est qu'un simple épisode d'amour : bientôt il reparaît parmi les hommes. Il règne par le génie; il commande aux armées, il crée une terre nouvelle; il a enfin réalisé son rêve : sa vie est remplie; il meurt.

Il n'est pas douteux qu'il y ait, dans la diversité d'un tel poème, une matière extraordinairement favorable à l'interprétation musicale. Cela est vrai surtout pour le premier *Faust*, écrit dans la jeunesse du poète, et auquel les musiciens ont fait en tout temps d'abondants emprunts, tandis qu'ils se sont tenus sur une prudente réserve à l'égard du second *Faust*, dont la philosophie abstraite est moins accessible, et la forme poétique moins favorable au développement lyrique. D'ailleurs, en ce qui concerne notre sujet, disons sans plus tarder qu'au moment où Berlioz commença sa composition le second *Faust* nétait pas même terminé (il ne fut publié qu'en 1831); et quand, reprenant sa première ébauche, le musicien compléta et acheva l'œuvre, il est douteux que, même alors, il connût cette seconde partie, ni surtout qu'il l'a comprît. En tout cas, elle ne fit aucune impression sur son esprit, et nous devons étudier la *Damnation de Faust* comme si le second *Faust* n'avait jamais existé.

Or, le premier *Faust* n'ayant pas formulé la conclusion philosophique de Gœthe et ne la faisant même pas pressentir, il est naturel et légitime que l'artiste français ait con-

duit son héros vers un but tout différent de celui auquel le mène le poète allemand.

La vérité est que, sous le même nom et parmi des situations semblables, les deux personnages sont absolument différents.

Gœthe en empruntant le type à la légende, lui avait prêté les aspirations de son temps, les revendications de l'humanité au XVIII[e] siècle. Plusieurs détails de l'œuvre ont trait au préoccupations les plus immédiates. Nous rappelions tout à l'heure le sens satirique de la chanson de la puce. Une autre scène, celle de Méphistophélès avec l'Ecolier, est une verte critique de l'esprit des universités allemandes. Dans le second *Faust*, il est fait des allusions à la guerre de l'indépendance grecque, et certain personnage n'est autre que la représentation d'un héros absolument contemporain. Berlioz fit de même; mais, appartenant à une autre époque, ce furent les idées de la génération de 1830 qu'il exprima.

Le Faust de Berlioz, c'est un personnage de Byron bien plus que celui de Gœthe.

Nulle interprétation ne pouvait être plus sympathique au génie du musicien romantique. Il eut toujours une prédilection pour ce type du rêveur promenant sa mélancolie à travers le monde en contemplant les spectacles de la nature et de l'humanité. Lui-même, dans sa jeunesse, fut ce type vivant : n'est-il donc pas naturel qu'il ait voulu lui donner la vie de l'art. La symphonie d'*Harold en Italie*, dont le nom même est pris à Byron, est, parmi ses compositions, celle qui traduit son état d'esprit le plus fidèlement : un chant grave et pénétrant, des plus beaux, certes, que Berlioz ait jamais trouvés, parcourt l'œuvre, représentant le personnage errant, et circule à travers les motifs extérieurs formant tableau. C'est ainsi que le rêveur contemple tour à tour le passage des pélerins défilant au son des psalmodies et des cloches lointaines, qu'il entend la rustique sérénade du montagnard, qu'il assiste à l'orgie des brigands. Déjà la *Symphonie fantastique* avait témoigné d'une analogue intention : le thème de l'*idée fixe* y joue le même rôle que le chant d'alto dans *Harold*. Il n'est pas jusqu'au shakespearien Roméo auquel Berlioz ne prête les mêmes sentiments byroniens : ne lui fait-il pas promener aussi sa tristesse par la nuit sereine, exhaler vers les étoiles sa mélancolie passionnée, tandis qu'au loin résonnent les bruits peu à peu grandissants du bal?

Faust fournissait au musicien des données analogues ; mais les accents que celui-ci lui prête sont bien plus désespérés que ceux du personnage de Gœthe. Il est curieux de comparer le sens et l'expression de leurs paroles dans les mêmes situations. Souvent ils se servent des mêmes mots, et pourtant ils arrivent à une conclusion diamétralement opposée.

« Le fleuve et les ruisseaux sont délivrés de leurs glaces par le doux et vivifiant regard du printemps ; dans le vallon verdoient le bonheur et l'espérance ; le vieil hiver, dans sa faiblesse, s'est retiré sur les âpres montagnes... C'est ici le paradis du peuple. Grands et petits poussent des cris de joie. Ici, je suis homme; ici, j'ose l'être ! »

Ainsi parle le Faust allemand. Celui de Berlioz commence à peu près de même :

> Le vieil hiver a fait place au printemps,
> La nature s'est rajeunie.

La mélodie claire et franche qu'exposent les violons, et qui bientôt va s'épanouir, exprime heureusement ce sentiment de plénitude et d'allégresse qui dilate le cœur au réveil triomphant de la nature, celui dont le *Faust* de Gœthe était animé ; mais chez Berlioz, ce sentiment reste extérieur au personnage. Ecoutez le chant : c'est toujours quand la symphonie amène une modulation mineure qu'il commence, et son expression dominante est celle d'une âpre inquiétude, contrastant étrangement avec les calmes sensations de l'ambiance.

Gœthe dit encore :

« J'ai quitté, les champs et les prairies que couvre une profonde nuit. Avec une prophétique et sainte horreur, elle éveille en nous l'instinct du bien... Le soleil hâte sa course. Oh ! que n'ai-je des ailes pour m'élever de terre et voler toujours, toujours après lui ! »

Au lieu d'exprimer cette aspiration contemplative, Berlioz chante avec amertume :

Sans regrets, j'ai quitté les riantes campagnes
Où m'a suivi l'ennui.

Et l'on sait avec quelle intensité douloureuse il traduit la désespérance du personnage : « Oh! je souffre! je souffre!... Je chercherais en vain, tout fuit mon âpre envie! »

Ce même accent désolé, dont je ne connais pas d'autres exemples parfaitement semblables en musique, se retrouve même après la détente de l'hymne de Pâques : « Vos suaves accords rafraîchissent mon sein. Chants plus doux que l'aurore, retentissez encore... » L'émotion de la délivrance se traduit encore par un sanglot.

(*A suivre.*) JULIEN TIERSOT.

RAOUL PUGNO

(Suite. — Voir le n° 6)

Nous avons hâte d'en venir, chez Raoul Pugno, à l'artiste mûr, assagi, qui apparut tout d'un coup comme un virtuose de premier ordre au public du Conservatoire de Paris, dans la séance du 24 décembre 1893. La veille, il était presque un inconnu; le lendemain il avait déjà la gloire; son nom voltigeait sur toutes les lèvres. C'est qu'il exécuta merveilleusement le *Concerto* en *la* mineur de Grieg. A cette époque, nous écrivions les lignes suivantes : « Avez vous remarqué avec quelle délicatesse jouent les artistes doués d'un certain embonpoint? M. Raoul Pugno est dans ce cas : il est impossible de caresser les touches avec plus de grâce, de légèreté, de finesse, ce qui n'empêche que, dans les passages de puissance, l'intensité du son ne soit des plus remarquables. C'est un grand talent révélé au public. » Avec son sourire plein de finesse, M. Réty lui disait, le lendemain même du concert : « Mon cher, c'est un coup de partie gagné ».

Le succès suivit comme une traînée de poudre. Partout où il se présenta, les acclamations l'accueillirent. Aux Concerts-Colonne, auxquels son concours fut particulièrement donné, les œuvres qu'il a interprétées ont été pour lui autant de triomphes. Dans les compositions de styles les plus opposés, le pianiste-compositeur a su donner à chacune d'elles le relief qu'elles comportent. Que ce fut dans le *Concerto* de Grieg, le *Concerto* en *ut* mineur de Beethoven, la *Fantaisie* op. 15 de Schubert, le *Concerto* en *la* mineur de Schumann, la *Rapsodie hongroise* de Liszt, le *Concerto* en *ut* mineur de Saint-Saëns, les *Variations symphoniques* de César Franck, les œuvres de Bach, les *Variations sur un thème de Beethoven* de Saint-Saëns, le *Deuxième Concerto* de Th. Dubois, — la souplesse du talent, la compréhension de l'œuvre allaient de pair avec la virtuosité.

Ses relations avec le grand violoniste Ysaye datent de 1870. Du jour où ils se connurent, ils s'aimèrent et s'estimèrent. Ce fut un pacte d'alliance qui fut conclu entre eux, sans qu'il ait été besoin d'aucune signature apposée au bas d'un traité. Si cette amitié-passion naquit aussi rapidement, c'est qu'entre les deux artistes de fortes similitudes s'accusent au physique et au moral. Ysaye a un nom de prophète : Pugno a une tête d'apôtre jeune et ardent. Les deux médailles sont belles, de lignes fines et délicates, bien dignes du burin de Roty. Quoique Pugno porte toute sa barbe, alors qu'Ysaye est totalement imberbe, l'un et l'autre ont un masque sympathique, enveloppant, qui, une fois vu, ne s'oublie pas. Leurs talents pleins de nervosité, de tendresse, de largeur, d'impétuosité ont également de curieuses et grandes affinités. Aussi, lorsqu'ils fondèrent à Paris, en 1896, à la salle Pleyel, ces inoubliables séances de musique de chambre auxquelles ils donnèrent le titre de la *Sonate ancienne et moderne*, ce fut une véritable révélation. Les vaillants interprètes n'avaient pas cherché à exposer chronologiquement l'histoire de la Sonate : c'est ainsi que, dans la première des quatre séances données par eux la *Sonate* en *la* majeur de César Franck figurait à côté de celles de Bach et de Beethoven. L'intérêt n'en fut peut-être que plus piquant et la comparaison pouvait s'établir immédiatement entre la facture ancienne et la facture nouvelle. Avec une si supérieure interprétation on ne sut qu'admirer le plus, ou de l'art primitif et sévère de Bach, ou de la fougue passionnée de Beethoven, ou du style plus moderne, mais procédant bien des deux précédents maîtres, de César Franck. La *Sonate à Kreutzer* de Beethoven devint un véritable drame, dont le public suivait, haletant, toutes les péripéties. Quant à la belle *Sonate* de César Franck, il faut l'entendre dans de telles conditions d'exécution pour en admirer la magistrale ordonnance. Dans les trois autres séances figuraient les œuvres de Schumann, Saint-Saëns, Schubert, Brahms, Grieg, Lalo, de Castillon, Mozart et Fauré. Ce fut une suprême jouissance et un grand profit tout

à la fois pour ceux qui eurent la bonne fortune d'assister à de telles séances! Elles se renouvelèrent l'année suivante, les 30 avril, 3, 7, 10 et 15 mai 1897. C'était une nouvelle série des sonates les plus remarquables écrites pour piano et violon depuis Bach jusqu'à nos jours, et émanant des grands maîtres de l'art classique comme des maîtres plus modernes appartenant à l'école romantique. Il faut espérer que ces séances auront une suite et qu'il sera donné aux dilettanti parisiens d'entendre encore sur cette petite scène de la salle Pleyel les deux merveilleux interprètes qui s'appellent Ysaye et Pugno.

Ce fut également en l'année 1896 que Raoul Pugno quitta la classe d'harmonie au Conservatoire, pour diriger une des classes de piano, à la mort du regretté Henri Fissot. Les succès obtenus par ses élèves sont la meilleure preuve de la maîtrise du professeur.

Le 31 juillet 1897, la croix de la Légion d'honneur était accordée au vaillant artiste.

*
* *

Dans ses *Etudes et portraits*, Paul Bourget raconte qu'un de ses amis vit cette étrange inscription placardée dans un café-concert situé en une petite ville d'Amérique : « Ne tirez pas sur le pianiste; il fait tout ce qu'il peut. » Le seul feu que Raoul Puguo ait eu à essuyer de la part des américains est celui de l'enthousiasme, lorsqu'il se rendit aux Etats-Unis pour s'y faire entendre et qu'il y séjourna pendant cinq mois, de novembre 1897 à fin mars 1898. Il était du reste en excellente compagnie; car, dans une partie de son voyage artistique, il eut pour compagnons et partenaires son ami Ysaye, et le remarquable violoncelliste Gérardi. La rencontre d'Henri Marteau, le jeune et éminent violoniste, avec qui il fonda les belles séances de musique de chambre de Reims, lui fut très agréable. Au concert de la Société philharmonique de New-York, que dirigeait avec grand talent Anton Seidl, dont on connaît la mort récente et accidentelle et qui laisse une partie de sa bibliothèque musicale au musée Wagner d'Eisenach, Pugno fut acclamé. Après la répétition générale, Seidl qui, ne connaissant que la langue allemande, ne pouvait exprimer par des paroles sa satisfaction au grand virtuose, s'avança vers lui et se précipita dans ses bras, en lui donnant l'accolade, ce qui fit dire à Ysaye : « Voilà l'alliance française et allemande vigoureusement scellée! »

Une des grandes joies de l'artiste fut de jouer à l' « Auditorium » de Chicago, accompagné par l'admirable orchestre sous la direction de Thomas. — « Jamais mon émotion ne fut plus grande qu'en ce jour », lui dit le célèbre chef d'orchestre, après la séance.

Et, au départ, ce ne sont plus seulement les bravos qu'il cueille sur son passage, mais des fleurs que lui apportent sur le quai d'embarquement, à la Nouvelle-Orléans, un essaim de femmes charmantes, subjuguées par son talent.

La liste est longue des concerts, des séances donnés par lui en France et à l'étranger, qui n'ont fait que croître depuis ses grands succès à Paris, datant, nous l'avons vu, de l'année 1893. Nous nous contentons de rappeler que, partout où le virtuose s'est présenté, le triomphe a été éclatant. Ce serait le cas de lui appliquer les mots célèbres de César, après sa victoire sur Pharnace, roi de Pont : « *Veni, vidi, vici.* »

*
* *

Jusqu'à présent nous n'avons parlé que de l'exécutant; il serait temps de songer au compositeur. Quelles réflexions teintées de mélancolie ne suggère pas cette partie de la carrière artistique de Raoul Pugno! Être si bien doué, débuter par une œuvre sérieuse, un oratorio : *La Résurrection de Lazare*, et se voir forcé de verser dans l'opérette, faute de trouver un asile hospitalier dans les trop rares endroits où l'art musical vraiment supérieur est cultivé! Et cette *Résurrection de Lazare*, exécutée le 11 avril 1879 aux Concerts Pasdeloup, avait cependant fait sensation dans le monde musical et dans la presse. Voici le jugement que portait sur elle, dans le *Journal des Debats*, le maître Ernest Reyer :

« Beaucoup de musiciens ont été aussi étonnés que moi, qui ne s'attendaient pas à voir sortir de la plume d'un compositeur à son aurore et à son début, une œuvre aussi intéressante, aussi remarquable, aussi habilement écrite que la *Résurection de Lazare*. M. Raoul Pugno s'est inspiré, — le sujet l'y conviant sans doute — de la *Marie-Magdeleine* de M. Massenet. Tant mieux pour lui et tant mieux pour M. Massenet! Cela n'empêche pas qu'il n'y ait dans la *Résurrection de Lazare* une personnalité bien marquée et des élégances de style, des finesses d'harmonie, des procédés d'instrumentation bien particuliers au plus jeune de ces deux jeunes compositeurs, à M. Raoul Pugno. Le prologue, le duo des deux femmes Marthe et Marie chantant avec le chœur, l'entrée et le récit de Jésus, le trio qui suit avec son accompagnement persistant de deux clarinettes à la sixte, la marche au tombeau, l'invocation et le finale traité en style fugué, c'est-à-dire la presque totalité des morceaux que renferme la partition, ont été fort goûtés et très chaleureusement applaudis. Il se dégage de cette œuvre un parfum mystique

dont il me semble que les moins croyants eux-mêmes ont dû ressentir le charme pénétrant ».

Toute la critique, à la suite du spirituel et éminent compositeur, chanta les louanges de Raoul Pugno!

Mais deux ans sont à peine écoulés, après ce début non sans éclat du jeune compositeur-virtuose dans la musique sérieuse, qu'il écrit et fait jouer dans la même année, en 1881, au Palace Théâtre de la rue Blanche, alors dirigé par Arban, la musique d'une féerie, la *Fée Cocotte*, et celle d'un ballet fantastique les *Papillons*. Puis se succèdent, à diverses années d'intervalle, *Ninetta*, opéra-comique en trois actes (1882), — *Viviane*, ballet en cinq actes, en collaboration avec Lippacher (1886), — le *Sosie*, opéra-bouffe en trois actes (1887), — le *Valet de cœur*, opéra-comique en trois actes (1888), — le *Retour d'Ulysse*, en trois actes (1889), — la *Vocation de Marius*, en trois actes (1890), — la *Petite Poucette*, en trois actes (1891), — la *Danseuse de corde*, pantomime en trois actes (1892), — *Pour le Drapeau*, mimodrame en trois actes (1895), — le *Chevalier aux fleurs*, ballet en douze tableaux, en collaboration avec M. Messager (1897). Et n'allez pas croire que, dans toute cette suite de partitions, se révèlent des tendances très marquées pour la musique légère et un tempérament de musicien-bouffon! On y trouve certes de la grâce, des rythmes heureux, une certaine franchise dans les motifs, de la distinction, une instrumentation colorée, des harmonies ingénieuses. Mais, dans les parties drolatiques que lui fournissaient certains de ses librettistes, il n'a pas cette franche gaieté, cet humour que l'on rencontre, par exemple, dans les premières œuvres d'Emmanuel Chabrier, lequel, doué d'une nature très bouffe, passa sa vie à la modifier pour arriver à produire des œuvres de caractère élevé.

Un de nos meilleurs confrères, M. Albert Soubies, écrivait au lendemain de la première de *Ninetta* : « Ce qui manque au livret, c'est la fantaisie et la gaieté. On pourrait adresser le même reproche à la partition de M. Pugno qui, voué il me semble par tempérament et par goût à la musique sérieuse, a dû se résigner sans regret à débuter dans le genre opérette. »

De tout ceci nous concluons que, si Raoul Pugno, après la *Résurrection de Lazare*, ne donna pas de suite à un travail aussi sérieux, c'est qu'il n'a pas, comme tant d'autres du reste, trouvé de débouchés pour l'art élevé. Il fallait vivre : il est allé frapper à toutes les portes, produisant la musique qu'on lui demandait et qui était d'un placement plus facile qu'un oratorio. Aujourd'hui que le voilà très prisé, très recherché comme virtuose, qu'il est professeur au Conservatoire de Paris, en un mot que sa situation est devenue belle et que son avenir est assuré, nous ne doutons pas qu'il ne revienne... à ses premières amours. Ce qui nous le ferait croire, c'est qu'il a en portefeuille une ode lyrique, *Prométhée* de Ch. Grandmougin, pour soli, chœur et orchestre, et un ouvrage dramatique en trois actes de Henri Cain.

On trouvera à la fin de cette biographie le catalogue complet de ses œuvres, dans lequel figurent à côté des pièces de théâtre, des compositions pour le piano et des mélodies, qui sont loin d'être sans mérite.

* * *

Maintenant, voulez-vous faire connaissance avec le style épistolaire de Pugno et son tour d'esprit? Voici la lettre qu'il écrivait en décembre 1896, lorsqu'il fut consulté sur l'incident Savary-Delna. La première de ces deux cantatrices réclamait à la seconde des cachets pour les conseils qu'elle lui avait donnés :

« Mon opinion, la voici. Je n'ai jamais payé un professeur. Quand on a le rare bonheur de trouver une élève aussi merveilleusement douée que Mlle Delna, on est trop heureux de lui donner des conseils; l'honneur qu'elle fait à l'enseignement du professeur paye largement le temps passé.

» Et puis, dans tout cela, nous oublions un peu... la Nature! Celle-là donne exclusivement toutes les qualités qui font les grands artistes : l'instinct dramatique, la voix, l'oreille, la belle émotion artistique et la compréhension intelligente de notre grand art.

» De plus, elle ne nous demande pas de cachet.

» C'est tout bénéfice ! »

Vous pensez si le tribunal fut mis en bonne humeur par cette boutade!

Nous aurions à citer également nombre de traits de bonne camaraderie qui sont à son actif. C'est ainsi qu'il voulut bien se charger de faire connaître à M. Paravey la partition de son confrère Edouard Lalo, le *Roi d'Ys*, qui avait été présenté à la direction de l'Opéra-Comique par M. L. de Fourcaud. Il fit de même pour le *Flibustier* de César Cui, qui fut reçu au même théâtre. De cette époque date la vive amitié du compositeur slave pour son admirable lecteur. Sa maîtrise fut du reste appréciée de bonne heure en Russie : lorsqu'une année avant sa mort Nicolas Rubinstein, le frère d'Antoine, se rendit en Allemagne, en Belgique, en France pour découvrir un professeur pour la classe supérieure de piano du Conservatoire de Moscou, il fit des offres à Raoul Pugno, qui avait d'abord accepté, mais que des considérations de famille forcèrent à renoncer à ce projet. Ses relations avec Grieg, le célèbre compositeur norvégien, dont il joua si brillamment au Conser-

vatoire le *Concerto* pour piano ; avec Planté, le très fin et élégant virtuose qui s'est retiré trop tôt du monde musical, mais qui se fera peut-être entendre avec Pugno dans un avenir prochain à Paris, furent empreintes toujours de la plus franche cordialité.

L'horreur de la vie mondaine, l'amour de la nature, le besoin de se recueillir, de vivre au milieu de ses livres, de sa bibliothèque musicale, des bibelots qu'il adore, l'ont entraîné à vivre aux champs en un petit lieu charmant situé sur la ligne de Paris à Mantes. Là, il se complait dans la société des grands maîtres préférés de lui (nous ne vous dirons pas lesquels, vous les devinez), mettant son âme en harmonie avec celle de George Eliot, alors qu'il prononçait cet éloge si profondément senti de la musique :

« Je crois que je n'aurais nul autre besoin mortel, si je pouvais sans cesse avoir de la musique, tout plein de musique. Il semble qu'avec elle il entre de la force dans mes membres, des idées dans ma tête. Il semble que la vie aille sans efforts, tant que la musique me remplit. Le reste du temps, on sent un poids sur soi ». (1)

HUGUES IMBERT

CATALOGUE DES ŒUVRES

I. ŒUVRES DE SCÈNE (OPÉRAS-COMIQUES, BALLETS, PANTOMIMES, OPÉRAS-BOUFFES, MIMODRAMES, FÉERIE, ORATORIO)

La Résurrection de Lazare, oratorio. Exécuté aux Concerts Pasdeloup le 11 avril 1879 . . . HARTMAN.
La Fée Cocotte, féerie en trois actes et vingt tableaux de MM. Marot et Ed. Philippe. Palace Théâtre, rue Blanche (direction Arban), janvier 1881.
Les Papillons, ballet fantastique, en collaboration avec Lippacher. Palace Théâtre, novembre 1881. LEMOINE.
Ninetta, opéra-comique en trois actes de Bisson et Hennequin. Théâtre de la Renaissance, 26 décembre 1882. . . . . HEUGEL.
Viviane, ballet en cinq actes et six tableaux de E. Gondinet, en collaboration avec Lippacher. Théâtre de l'Eden, 28 octobre 1886 . . . . HEUGEL.
Le Sosie, opéra-bouffe en trois actes de Valabrègue et Kéroul. Bouffes-Parisiens, 8 octobre 1887. HEUGEL.
Le Vallet de cœur, opéra-comique en trois actes de Ferrier et Clairville. Bouffes-Parisiens, 19 avril 1888. CHOUDENS.
Le Retour d'Ulysse, trois actes. Théâtre des Bouffes. (Paroles de Fabrice Carré), 1er février 1889. HEUGEL.
La Vocation de Marius, trois actes. Théâtre des Nouveautés. (Paroles de MM. Fabrice Carré et Albert Debelly), 29 mars 1890 . . . . HEUGEL.
La Petite Poucette, trois actes. Théâtre de la Renaissance. (Paroles de MM. Ordonneau et Hennequin), 7 mars 1891 . . . . BIARDOT.
La Danseuse de corde, pantomime en trois actes et quatre tableaux de A. Scholl et J. Roques. Nouveau-Théâtre, 5 février 1892 . . . . HEUGEL.
Pour le Drapeau, mimodrame en trois actes de H. Amie. Théâtre de l'Ambigu, 18 février 1895 . . . LEDUC.
Le Chevalier aux fleurs, ballet en douze tableaux de A. Silvestre, en collaboration avec Messager. Théâtre Marigny, 15 mai 1897.

II. MÉLODIES

Pages d'amour. — Six mélodies (A. Silvestre). HEUGEL.
Trois mélodies. —(Favin, Barbier, A. Silvestre). Id.
Amours Brèves. — Sept mélodies (M. Vaucaire). Id.
Le Roman de la marguerite, paroles d'Emile Favin. HARTMANN.

III. MUSIQUE DE PIANO

Trois airs de ballet. (1. Valse lente ; 2. Pulcinella ; 3. Farandole.
Impromptu.
Deux valses.
Grande sonate.
Caprice badin.
Libellule.
Première mazurka.
Romance.
Landler.
Humoresque.
Valse de concert.
Polketta.
Première gavotte.
Marivaudage.
Petite pièce en forme de canon.
Scherzetto.
Cri de guerre.
Orientale.
Troisième mazurka de concert
Petite valse.
Les Soirs. Quatre pièces romantiques.
Impromptu-Valse.
Pantomime.
Tricotets.
Air à danser.
Valse mineure.
Valse bizarre.
Entr'acte—Ballet de la *Vocation de Marius.*
Viviane. (Valse — Grande marche — Grande valse).
La Danseuse de corde, pantomime. (Dix morceaux).
(Chez HEUGEL)

IV. ŒUVRES EN PRÉPARATION

Prométhée, ode lyrique de Ch. Grandmougin. Soli, chœur et orchestre.
Les Pauvres gens, drame lyrique en trois actes de Henri Cain.
Les Etoiles, opéra-ballet, tiré du *Conte du lundi* d'Alphonse Daudet.

1) *The Mill on the Floss* — Liv. VI, chap. 3.

Chronique de la Semaine

PARIS

LA SONATE ANCIENNE ET MODERNE

E. YSAYE ET R. PUGNO

Aux trois dernières séances données par MM. Ysaye et Pugno à la salle Pleyel, la foule était aussi compacte, l'enthousiasme aussi grand. C'est qu'il est impossible de rêver une sensation d'art plus parfaite que l'exécution par Ysaye, à la tête d'empereur romain, et Pugno, cette figure fine d'apôtre, des pages en lesquelles les maîtres se révèlent si grands. Aucun opéra, aucun drame

lyrique, ne donneront aux musiciens épris de l'idéal en musique une jouissance plus pure que l'audition de ces pages de musique de chambre en lesquelles l'artiste a mis tout son cœur, toute sa science, sans faire aucune de ces concessions auxquelles sont souvent forcés d'arriver les compositeurs qui écrivent pour le théâtre. Combien de fois nous nous sommes pris, malgré notre admiration à l'égard de certaines œuvres scéniques, à partager l'opinion, ou plutôt les goûts du maître regretté Johannès Brahms, pour lequel les drames ou opéras n'avaient qu'un attrait secondaire !

Comme, aussi, ces deux grands artistes, qu'on ne rencontre pas quelquefois en un siècle, se comprennent, s'identifient l'un à l'autre! Suivant les caprices de leur rêverie, ils nous font passer par toutes les joies, les tristesses, les triomphes que racontent Bach, Beethoven, Grieg en leurs merveilleuses sonates. Il semble que leurs confidences ne devraient pas finir. Avec eux, le drame symphonique s'éclaire, s'illumine superbement.

Dans Beethoven, en cette monumentale *Sonate à Kreutzer* surtout, c'est l'architecture olympienne, la grandeur des thèmes et de leur développement, la fougue toujours maîtresse d'elle-même, ce grand style classique dont le titan de Bonn a le secret. Ses pensées les plus intimes, ses grandes souffrances, il nous les révèle, nous les chante dans ses sonates comme dans ses trios, ses quatuors et ses symphonies. Ce que la parole ne pouvait lui donner, il le traduisait en cette belle langue musicale, que personne après lui ne put complètement égaler. Ses inspirations prenaient leur essor vers les sphères les plus élevées.

Avec Grieg, surtout dans la *Sonate* en *sol* mineur (op. 13), la plus grande des trois exécutées à la séance du 2 février, nous avons la révélation de la vie du Nord, des sensations suédoises et norvégiennes. Avec lui, nous pénétrons dans les fjords escarpés et poétiques de son pays, nous traversons les belles forêts de sapins, revêtues en hiver de leur parure de neige, nous longeons ces lacs en lesquels se mire un ciel souvent pâle à la ligne d'horizon de teintes grise et rose. L'esprit même de la race se dévoile dans ses compositions ; c'est que Grieg a puisé à pleines mains dans le folklore national. Aussi sa musique a-t-elle un caractère très spécial ; elle n'est ni allemande, ni française, ni italienne ; elle est norvégienne. Nous ne découvrons pas chez lui la profondeur d'un Beethoven, ni celle d'un Schumann ou d'un Brahms. Son œuvre apparait bien plus en surface ; mais cette surface est jolie, mélancolique, tendre et même vibrante. En écoutant tel *scherzo* ou *allegretto* de ses sonates, on songe involontairement aux kermesses des environs de Christiania. Et ces thèmes mélodiques si langoureux, si expressifs, presque tous présentés dans le ton mineur, ne sont-ils pas l'écho direct des « chansons populaires » qui, aux pays septentrionaux, ont souvent une empreinte de tristesse et de rêverie? Toutes ces impressions d'un pittoresque achevé, on les retrouve, pour ne citer qu'un exemple, dans le *lento doloroso* et dans l'*allegro vivace* de la *Sonate* en *sol* mineur, que présentèrent merveilleusement Ysaye et Pugno et qui leur valurent une véritable ovation.

C'est la vie portée à sa puissance la plus intense qu'ont donnée MM. Ysaye et Pugno aux trois sonates de Camille Saint-Saëns (op. 75), d'Alexis de Castillon (op. 6), de César Franck, en *la* majeur. Avec quelle grandeur émotionnante a été présentée la conclusion de la première partie de la *Sonate* de Saint-Saëns, se liant à l'*adagio*, dont le début est grandiose, et avec quelle spiritualité a été enlevé ce *scherzo*, écrit avec l'humour très particulier au caractère de Saint-Saëns! De la *Sonate* d'Alexis de Castillon, mort trop jeune pour avoir pu nous donner tout ce qu'il promettait, ils ont fait un véritable drame. Les larges phrases lentes et émues, rappelant le style de Robert Schumann, les phrases d'un mouvement plus rapide, souvent un peu heurtées, ont été rendues en toute perfection. « L'*andante*, — disions nous dans la biographie d'Al. de Castillon, insérée dans les « Profils d'artistes contemporains », — est absolument beau; c'est une lamentation que fait entendre le violon, soutenu par une sorte de pédale du clavier avec les notes *ut* et *ré*, méthode chère au compositeur et qu'il a employée souvent. Puis la plainte mélodieuse devient plus haletante et se résout, par un *crescendo* habilement amené, dans une violente explosion. » On dirait qu'Alexis de Castillon, en écrivant cette étrange et belle sonate, ne faisait que traduire musicalement une page littéraire des plus hardies et des plus tragiques..., une page shakespearienne!

La *Sonate* de Franck nous transporte en un pays de rêve, en un monde supra-terrestre dans lequel les anges nous initient à la vie mystique. L'*allegretto* du début, imprégné d'une douceur évangélique, le fougueux *allegro*, la *Fantaisie en récitatifs*, d'une allure dramatique, et enfin l'*allegretto poco mosso*, ayant la saveur d'un joli noël, ont été interprétés avec une science des contrastes et une connaissance approfondie des intentions de l'auteur qui ne pourront jamais être égalées. Aussi, vous devez penser quels rappels, quelles ovations se sont succédé à la fin de cette dernière matinée.

Nous vous dirions bien le résultat financier des quatre séances....., mais vous ne le croiriez pas. Qu'il vous suffise de savoir que des artistes tels qu'Ysaye et Pugno n'ont plus besoin de traverser l'Océan pour aller récolter des dollars aux Etats-Unis! HUGUES IMBERT.

⚜

En un cadre merveilleux, de la très belle musique, voilà un vrai régal pour les délicats! On fêtait le 8 février, chez M. E. Chausson, les deux triomphateurs du jour : MM. Ysaye et Pugno. Au programme, le *Trio* en *fa* majeur de R. Schumann, de superbes mélodies de Schubert par cette artiste exquise qu'est M^me^ Jeanne Raunay, et deux œuvres nouvelles du maître de la maison : la

Chanson perpétuelle (Mme Jeanne Raunay) et le *Quatuor* en *la* majeur, pour piano, violon, alto et violoncelle, dans lequel M. E. Chausson a uni la science à la beauté de l'inspiration. A MM. Ysaye et Pugno s'étaient joints MM. A. Parent, Gérardy et Guidé. Avec de tels interprètes, les œuvres ne pouvaient qu'aller *ad astra!*

CONCERTS LAMOUREUX

M. Félix Weingartner au Cirque d'Été

On ne paraît pas être complètement d'accord, chez nous, sur l'opportunité de présenter de temps en temps des chefs d'orchestre étrangers au public des grands concerts du dimanche; et, sur cette question, la presse musicale est un peu divisée. C'est pourtant une mode qui tend à s'acclimater en France depuis deux ou trois ans, et que, pour mon compte, je considère comme excellente. Oui, je trouve très intéressantes et même très utiles ces présentations, ces exhibitions, si vous voulez, pour parler comme certains chroniqueurs, qui emploient cette expression dans le but, sans doute, de manifester leur mécontentement; je les trouve intéressantes et utiles, même lorsque ces chefs d'orchestre nous donnent l'occasion de faire certaines réserves, de formuler certaines critiques sur leur façon de conduire, comme c'était le cas l'autre jour pour M. Richard Strauss à propos de l'interprétation de la *Symphonie* en *la* de Beethoven ; et à plus forte raison, lorsque nous nous trouvons en présence d'un capellmeister impeccable, comme l'est M. Félix Weingartner, lequel a su, par son prodigieux talent, tout en dirigeant des œuvres anciennes ou très connues, provoquer l'admiration de tous les auditeurs et remporter un succès, un triomphe peut-être unique dans les annales de nos grands concerts.

Et qu'on ne vienne pas nous parler de snobisme; l'enthousiasme était aussi sincère qu'il était justifié. Nous avions affaire à un maître, et tout le monde l'a bien compris. D'ailleurs, M. Weingartner était déjà venu parmi nous l'année dernière, et dès la première séance il avait su établir sa réputation sur des bases solides. On s'en est souvenu dimanche dernier; et si la foule occupait jusqu'aux dernières places du Cirque, une pareille affluence n'était due ni à la curiosité vulgaire que provoque parfois l'arrivée d'un personnage inconnu, ni à l'attrait d'un programme inédit. Rien n'était nouveau, ni le chef d'orchestre, ni les œuvres qu'il devait diriger. Il fallait donc autre chose pour attirer la foule. Et cet « autre chose », c'était, pour chacun de nous, l'espoir de mieux saisir, grâce à une interprétation nouvelle, certains passages qui nous avaient paru obscurs ou simplement moins lumineux que les autres dans les œuvres qui nous sont bien familières, mais dont nous ne connaissons souvent qu'une seule version; c'était même l'assurance que cet espoir ne serait pas déçu avec un tel artiste, dont on avait déjà pu apprécier la haute intelligence, la correction parfaite, et que l'on savait soucieux avant tout de rendre le plus fidèlement possible la pensée des maîtres qu'il interprète.

J'ai essayé, l'année dernière, de donner une idée des grandes qualités de M. Weingartner, en insistant sur certaines particularités qui le distinguent de ses émules. Je crois inutile d'y revenir, et je passe au programme.

Au début, l'ouverture d'*Alceste*, exécutée dans la perfection, n'a pas fait grande impression sur le public, habitué qu'il est à entendre les productions de l'art moderne, lesquelles contrastent quelque peu avec la musique simple et les mâles accents du vieux Gluck. La *Symphonie* en *mi* bémol de Mozart, qui suivait, a été, au contraire, écoutée avec une attention soutenue et un intérêt sans cesse croissant. Quelle merveilleuse interprétation! Et comme le chef d'orchestre soulignait les moindres intentions de l'auteur! Après l'exécution du menuet, l'auditoire n'a pu retenir un cri d'admiration; et, sur un signe du chef, l'orchestre a donné une seconde audition de cette charmante page, chef-d'œuvre de délicatesse et de grâce.

Venaient ensuite des fragments symphoniques de *Roméo et Juliette* de Berlioz, qui ont été pour M. Weingartner l'occasion de faire apprécier la souplesse de son talent. Après avoir, en effet, dirigé avec une incomparable maîtrise deux œuvres classiques, il a su rendre avec une égale autorité, une semblable aisance, l'œuvre romantique du grand compositeur français. La tristesse de Roméo; la fête chez Capulet; la scène d'amour; le scherzo de la Reine Mab, autant de pages admirables que les habitués du Cirque pouvaient avoir oubliées, et qu'ils n'auraient pas entendues de longtemps, sans l'arrivée à Paris d'un chef d'orchestre étranger.

Enfin, c'est en dirigeant le prélude de *Parsifal* et l'ouverture de *Tannhæuser* — deux numéros dont MM. Lamoureux et Chevillard ont vraiment fait un usage immodéré dans la confection de leurs programmes — que M. Weingartner a peut-être obtenu son plus gros succès. Cette simple constatation est un grand éloge à l'adresse du jeune capellmeister, et serait presque suffisante à elle seule pour donner une idée de son merveilleux talent.

Ernest Thomas.

AU CONSERVATOIRE

Récemment, nous rencontrions l'excellent chef d'orchestre de la Société des Concerts et lui tenions ce petit discours : « Puisque vous êtes en veine de jouer les œuvres de Berlioz au Conservatoire, donnez-nous donc la marche funèbre d'*Hamlet*, qui est, selon nous, avec la *Damnation de Faust*, une des plus belles et des plus dramatiques pages du maître de la Côte Saint-André. Elle peut être comparée, au point de vue de l'intensité de l'expression, à la marche funèbre de *Siegfried* de Richard Wagner. » Nous n'avons pas eu un long

temps à attendre; la marche funèbre pour la dernière scène d'*Hamlet* figurait en effet sur le programme du concert du 5 février, et l'effet qu'elle a produit a été intense. Elle était précédée d'un chœur pour voix de femmes qui, avec la marche d'*Hamlet* fait partie d'une suite de trois morceaux que Berlioz avait intitulée *Tristia*. La composition de ces pages remonte à l'année 1848. Sur la partition, on lit cette épigraphe : « Que quatre capitaines portent Hamlet comme un guerrier sur une estrade, car il était probablement destiné, s'il eût vécu, à faire ses preuves royalement. Que sur son passage la musique militaire et les rites de la guerre parlent hautement pour lui. Emportez ce corps : un tel spectacle convient à un champ de bataille, mais ici, il choque la vue. Allez, ordonnez aux soldats de faire feu. » Ce sont ces lignes de Shakespeare que Berlioz a traduites en une langue musicale magistrale. Pendant l'exécution de cette marche grandiose, on entend au loin le roulement sourd des tambours recouverts de crêpe. Sublime page, bien digne de Shakespeare, qui l'a inspirée !

C'était la première fois aussi que la Société des Concerts donnait la *Naissance de Vénus* de Gabriel Fauré, qui vient de remporter un vif succès en Angleterre. Ce n'est pas, à vrai dire, une des créations les plus marquantes du maître français, que nous admirons beaucoup. Bien que le début soit des plus remarquables, le reste de la partition ne conserve pas la même hauteur. Si M. Taffanel veut répandre les œuvres de Gabriel Fauré (nous l'en félicitons), qu'il fasse exécuter des pages telles que *Le Cantique de Racine*, *Les Djinns*, *Le Ruisseau*, *Madrigal*... Et que sais-je encore ! La musique de scène de *Caligula* et du *Marchand de Venise*. Connaissez-vous, par exemple, rien de plus expressif, de plus coloré que ces deux chœurs de *Caligula :* « Les heures du jour » et « Les heures de la nuit »?

Le ballet de *Prométhée*, cette symphonie concertante de Beethoven, retrouve toujours auprès du public un vif succès, — succès qui s'accentue encore lorsque le solo de violoncelle est interprété par un artiste de la valeur de M. Loeb.

La séance avait débuté par la belle *Troisième Symphonie* en *ut* mineur de Saint-Saëns, que l'orchestre, conduit verveusement par M. Taffanel, a exécutée avec un entrain admirable, et se terminait par la charmante ouverture de *Ruy Blas* de Mendelssohn. H. I.

⚜

A l'Opéra-Comique, on a exhumé la semaine dernière, en catimini, à une matinée, un petit lever de rideau d'Adam, le *Farfadet*, qui, chose curieuse, n'avait jamais été repris sur cette scène depuis la première série de ses représentations en 1852-53, bien que faisant partie de tous les répertoires lyriques de province et de tournées. J'estime que M. A. Carré a bien fait d'y penser, car ç'a été un fou rire dans la salle pendant toute l'heure que dure la pièce, et il sera facile de lui donner place à l'occasion sur l'affiche.

C'est une folie de carnaval dans le genre de cette *Poupée de Nuremberg* du même Adam, et de la même date, qui a gardé plus longtemps le répertoire (et qu'on pourrait reprendre de même). D'inoffensives farces jouées à quelques poltrons; un gars qu'on croyait mort dans une escarmouche avec les Espagnols (la scène se passe en un village pyrénéen) et qui revient juste à temps pour enlever à un jeune meunier, et au bailli qui le protège, sa promise d'autrefois, qui se lassait un peu de l'attendre. Le lieu de l'action est un moulin, pendant une nuit fort orageuse, qui aide aux malices du farfadet et à la peur de ses victimes.

La musique est bien du temps, et naturellement fort surannée. C'est le triomphe des ensembles syllabiques et des amusettes vocales; mais la verve en est piquante et spirituelle, l'agencement des voix du meilleur comique et la facture générale très adroite. Il y a des à-propos tout à fait heureux; telle l'apparition finale du revenant Marcelin dans un grand sac à farine, d'où il ordonne au bailli de déchirer le contrat, le tout aux terribles accents qui accompagnent la statue du commandeur dans *Don Juan*.

On a pris soin de très bien monter cette œuvrette, et il n'y a que des éloges à faire aux cinq interprètes, spécialement à M^lle^ Eyreams et à M. Thomas, mais sans oublier MM. Dangès et Bernaert et M^lle^ Vilma.

Notons au passage, avant de finir, l'interprétation actuelle de *Lakmé*, avec M^lle^ Courtenay, aux notes si pures et si cristallines, mais à la physionomie d'autant moins hiératique qu'elle ne se bistre même pas la figure; M. Gresse (fils), un Nilakantha du plus beau caractère, et M. David, un Gérald élégant. H. de Curzon.

⚜

On donne en ce moment-ci, cité d'Antin, dans l'ancienne petite salle du Théâtre mondain, de curieuses représentations qui valent tout à fait la peine d'être signalées. Cela est intitulé : *Les Vignolettes*, du nom du directeur-dessinateur-costumier-décorateur qui l'a inventé, M. A. Vignola. On y voit des marionnettes aux chatoyants costumes, dans de poétiques décors aux effets de lumière très piquants ; on y voit des tableaux lumineux à ombres mouvantes, et l'on y entend, avec cela, des airs et des chœurs chantés dans la coulisse, sur accompagnement de piano et de quatuor, d'une facture et d'une inspiration des plus méritoires. La pièce à marionnettes est intitulée : *L'Ame des roses*, légende hindoue; les tableaux lumineux, aux colorations exquises, ont pour titre : *Les Babylones*, et pour sujet la gloire, puis la ruine des grandes cités antiques. Les sujets sont de M. A. Vély, la musique, vraiment distinguée, comme je le disais, et très convenablement exécutée, est de M. Paul Marcelles. H. de C.

⚜

Un bon point, cette fois, au comité de la Société nationale de musique, pour nous avoir servi un programme de proportion raisonnable et avoir fait exécuter le *Troisième Trio* (op. 26) d'Edouard Lalo, pour piano, violon et violoncelle. Il y a dans toute cette œuvre du regretté compositeur une franchise de rythme, une fraîcheur des thèmes, une couleur générale qui placent l'œuvre au nombre des belles productions de l'école française. Notons surtout le *presto*, tenant lieu de *scherzo*, remarquable par sa fougue et l'originalité de la seconde partie, ainsi que le *très lent*, avec son chant mélancolique dit à l'unisson par le violon et le violoncelle. Dieu, que MM. Parent et Baretti l'ont bien interprété, ce *Trio!* M. Ricardo Vinès leur a prêté un très utile concours; nous tiendrions cependant à faire remarquer que son jeu manque de charme; il joue le plus souvent sec et dur. M. E. Chausson a très intelligemment accompagné quatre mélodies de Borodine, Kopylow et Mousssorgski, qu'a dites avec beaucoup d'expression M. Berton. Ce sont de fins joyaux que ces *lieder* de l'école russe! Nous n'en dirons pas autant des mélodies de M. R. Bardac, *Fleurs de crépuscule;* il y a là un parti-pris de rester dans une tonalité indécise, dans une imprécision du thème qui amène vite la fatigue ou la somnolence chez l'auditeur. A la même école appartient M. Florent Schmidt. Sa *Ballade de neige,* pour piano, très finement présentée par M^lle Juliette Toutain, ne nous donne guère l'impression qu'a dû chercher l'auteur. Nous préférons son *Chant du soir* pour piano et violon (M^lle Toutain et M. Parent). La ligne, ici, est plus accusée : c'est une plainte ou une triste rêverie, qui fait songer en effet au crépuscule, mais il ne faut pas se remémorer l'*Abendlied* de Robert Schumann; M. Florent Schmidt perdrait trop à la comparaison. La séance se terminait par trois longs *Chorals* de César Franck, que M. H. Duparc a eu le tort de transcrire pour deux pianos. Laissons à l'orgue ce qui appartient à l'orgue! H. I.

⚜

Le 7 février, aux Mathurins, audition d'œuvres de MM. Georges Sporck et Charles Levadé. Je ne m'arrêterai pas longtemps sur les compositions de M. Sporck, car, à dire vrai, je n'y ai pas compris grand'chose. C'est évidemment ma faute ; mais comment, dès lors, porter un jugement?

Avec M. Charles Levadé, au contraire, c'est la grâce et la clarté qui règnent en maîtresses. Les *Cloches du pays*, la *Berceuse* et surtout *Au bras de l'aimé* sont des mélodies directes, d'un sentiment juste et fin et d'une écriture intéressante. Cette musique, pour un peu superficielle qu'elle soit, n'en est pas moins pleine de charme et se fait agréablement écouter. Un *Prélude religieux* d'un beau caractère et un *Scherzo-valse* d'un rythme amusant et d'une jolie couleur, pour piano, violon et violoncelle, ont permis à MM. Berny, Mathias et Carcanade de montrer tout le parti qu'ils savent tirer de leurs instruments. J. d'O.

⚜

Le récital de piano donné le 3 février à la salle Erard par M. Santiago Riera avait réuni un public des plus *smart*, où se pressaient, anxieuses, les plus belles représentantes de la colonie espagnole de Paris. M. Riera a un mécanisme très remarquable, auquel on ne pourrait reprocher qu'un peu de sécheresse. La vigueur est la caractéristique de son jeu, et, dans son interprétation, l'action l'emporte sur le rêve. Il n'en a pas moins rendu d'une façon bien personnelle les *Etudes symphoniques* de Schumann et la *Sonate* op. 81 de Beethoven, qui lui a valu une véritable ovation, et où cependant, à notre avis, la poignante mélancolie de l'*Absence* aurait pu être plus intimement exprimée. Quatre ballades de Chopin ont été dites dans un sentiment très juste de fougue et de romantisme, sans cette afféterie que l'on rencontre trop souvent chez les artistes qui interprètent le maître polonais.

Signalons, en terminant, le vif succès des *Abeilles,* charmante inspiration de M. Théodore Dubois, d'une ligne fraîche et classique, et qui exhale un souffle vraiment virgilien. J. d'O.

⚜

Le dernier concert Colonne au Châtelet (5 février) était consacré de nouveau à l'audition de la grande symphonie dramatique de Berlioz, *Roméo et Juliette*, qui arrivera à sa centième, comme la *Damnation de Faust*. Dans cette même séance, on a entendu l'ouverture de *Frithiof* de M. Théodore Dubois, page d'une vraiment belle allure et à laquelle le public fait toujours excellent accueil. On ne peut en dire autant du *Concerto* pour piano de M. Delafosse, œuvre très anodine, mais fort bien présentée par son auteur. *Audace et juvenes fortuna juvat!*

⚜

Lundi dernier, 6 février, à la salle Pleyel, concert de musique moderne donné par M. V. Llorca, avec le concours de M^lle Lina Pacary et de M. Pfeiffer. Nous sommes heureux de féliciter les trois excellents artistes de la bonne soirée musicale qu'ils ont procurée à un nombreux public, enthousiaste et vibrant. Est-il utile de les louer didactiquement et dans une pédante étude d'établir leur bilan? La balance serait trop inégale entre leurs qualités et l'absence de leurs défauts. Au programme, des œuvres de Pfeiffer, de Godard, de Paderewski, de Rubinstein, de Saint-Saëns et autres modernes notables. Si, comme nous le croyons, il y a un art de composer son programme, M. Llorca le possède certainement et nous lui devons encore de ce chef remerciements et félicitations. A. M.

Le Jury de la *Société des Compositeurs de musique* a porté comme il suit son jugement sur les concours ouverts par elle pendant l'année 1898 :

1er Un *Septuor*, de forme classique en trois parties au moins pour instruments à cordes et à vent. — Prix unique, de 500 francs, offert par M. le Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts. — Il n'y a pas lieu de décerner le prix.

2e Une *Suite*, pour violon et orchestre. — Prix unique de 500 francs (Fondation Pleyel-Wolf), attribué à Mme Renaud-Maury.

3e Une *Scène lyrique*, à plusieurs personnages avec accompagnement de piano. — Prix unique de 500 fr., offert par M. Ernest Lamy. — Le prix est décerné à M. Georges Caussade. — Une mention très honorable est attribuée au manuscrit portant pour titre les *Sorcières de Macbeth*. — Le pli cacheté renfermant le nom de l'auteur du manuscrit mentionné, sera ouvert seulement sur la demande de la partie intéressée.

4e Une *Suite*, pour hautbois, cor, violoncelle et harpe chromatique sans pédales (système Lyon). — Prix unique de 300 francs, offert par la Société. — Le prix *ex-æquo* a été décerné à Mme Mel-Bonis et à M. Th. Sourialas.

⚜

M. Tracol (André) donnera, dans la salle des quatuors Pleyel, les 28 février, 28 mars et 25 avril 1899, à neuf heures du soir, ses dixième, onzième et douzième concerts de l'Historique du violon.

⚜

Mercredi 15 février, à neuf heures du soir, salle Pleyel, concert donné par Mlle Marguerite Duchemin, pianiste, avec le concours de Mme Ronchini, de Mme Henry Jossic et de M. Ladislas Gorsky. Programme des mieux choisis et des plus intéressants.

⚜

L'excellent professeur Mme L. Carembat a fait entendre ses élèves, avec un grand succès, à la salle des quatuors Pleyel le jeudi 9 février. Mme Gurt, MM. Colomer, Carembat et Gurt prêtaient leur concours à cette audition.

BRUXELLES

Faire entendre dans un même concert deux cantates de Bach, est une entreprise peu banale, et réalisable seulement dans un institut possédant, comme le Conservatoire de Bruxelles, des chœurs incomparablement stylés et un orchestre admirable, faits à toutes les tâches artistiques sous la conduite de M. Gevaert. Heureuse et enviable situation que celle du vénéré maître! Il n'a pas d'autre souci que la mise au point des ensembles préparés par une légion de précieux collaborateurs, les Jouret, les Soubre, les Guidé, dont l'œuvre n'attend que son coup de pouce, le fameux coup de pouce dont parle Tolstoï, pour que l'exécution s'illumine du rayon supérieur de l'art.

Celle des deux cantates inscrites au programme du deuxième concert du Conservatoire, la *Gottes Zeit* et la *Cantate de la Réformation*, a été pour tous les fervents de la grande musique une profonde et saisissante jouissance esthétique. Ces deux œuvres du maître d'Eisenach sont parmi les plus colorées et les plus caractéristiques qu'il nous ait laissées. Quelle merveille de mouvement et de vitalité, par exemple, que le premier chœur de la *Cantate de la Réformation!* Il semble vraiment que le vieux Kantor ait voulu réaliser par l'énergie des rythmes et l'enchevêtrement des thèmes le tableau animé de cette *Feste Burg*, de ce « château fort » dont le texte évoque l'idée, et au-dessus duquel, comme le drapeau de l'armée qui le défend, flottent les appels de la trompette sonnant les premières mesures du fameux choral de Luther! Non moins vivante et colorée est la bataille des démons contre les défenseurs de la foi. Et quel admirable contraste entre ces pages tourmentées et la sereine élévation de pensée et de lyrisme des airs et des chœurs qui chantent la victoire de la foi et la tranquillité d'âme des croyants!

Mais nous n'allons pas découvrir le vieux Bach, le maître des maîtres, la source de tout notre art moderne, et dire la douceur angélique, la piété profonde, le lyrisme enveloppant de la *Gottes Zeit*, où si délicieusement la prière : *Agneau sans tâche, viens*, superpose sa suppliante mélodie sur les sombres accents du chœur humain se rappelant la dure loi mortelle. Il semble que, cette fois, cette cantate, antérieure d'une dizaine d'années au moins à la *Cantate de la Réformation*, ait impressionné plus vivement que celle-ci, malgré l'énergie et la belle fougue que M. Gevaert avait imprimées à ses masses chorales et instrumentales. Mais la *Gottes Zeit* a des parties plus chantantes, comme l'admirable air du contralto : *Seigneur et maître, reçois mon âme*, chanté avec un style large et soutenu par Mlle Flament. Cet air admirable ne manque jamais son effet. On nous permettra de louer en bloc les autres solistes de ce grave concert, MM. Demest et Dufranne en particulier, Mlle Collet, MM. Dequesne, Fontaine et Vandergoten, qui ont chacun contribué à l'interprétation vocale des deux cantates, sans oublier pour la partie instrumentale le hautbois de M. Guidé, la flûte de M. Anthony, la trompette de M. Goyens et le violon de M. Colyns.

L'exécution d'une série de pièces des maîtres du violon des XVIIe et XVIIIe siècles, jouées par César Thomson accompagné au clavecin par M. Gevaert en personne, fut un intermède délicieux et piquant entre les deux puissantes cantates de Bach. M. Thomson y a obtenu le plus vif succès. Il n'a pas son pareil pour interpréter la toujours belle et par moments stupéfiante *Sonate* de Tartini, connue sous le nom de *Trille du Diable*. L'étourdissante technique de sa main gauche, la fermeté et la précision de son archet, le caractère singulièrement pénétrant du son qu'il tire de l'instrument, tout se trouve réuni en lui

pour faire de ces morceaux de virtuosité supérieure des pages de haut intérêt artistique. Et le public généralement réservé des concerts du Conservatoire s'est tout à fait emballé après cette pièce et a rappelé l'éminent virtuose jusqu'à trois et quatre fois. M. K.

⚜

Mlle Katie Goodson, abandonnant ses deux associés, a donné le 2 février un récital de piano à la Grande Harmonie. Il y a gros à parier que Mlle Goodson a assisté dernièrement au concert de Busoni. En tout cas, la façon dont elle attaque les phrases dans la *Sonate* op. 111 de Beethoven, l'ampleur qu'elle donne à son jeu et certaines analogies avec la « manière » de ce pianiste, surtout dans le *maestoso*, le feraient supposer. C'était très bien et très vivant.

La *Sonate* en *la* majeur de Mozart a reçu une interprétation fouillée, gracieuse et expressive, avec pourtant, de temps à autre, une légère exagération de force qui rendait dures certaines phrases.

Comme nous n'avons entendu ni Liszt, ni Chopin, nous n'en parlerons pas, de peur de commettre la même erreur que précédemment, Mlle Goodson étant bien capable de remplacer, au pied levé, un morceau de Chopin par du Paderewski. E. D.

⚜

Jamais on n'aura vu affluence pareille à celle qui se pressera aujourd'hui au sixième concert de la Société symphonique, consacré à Richard Wagner, sous la direction de M. Félix Mottl. Dès le début de la semaine, la salle entière était louée pour la répétition et le concert. Lundi, il ne restait même plus un strapontin.

⚜

Le Quatuor Thomson, Laoureux, Vanhout et E. Jacobs donnera, avec le concours de M. Gurickx, pianiste, professeur au Conservatoire, sa seconde séance dans la grande salle du Conservatoire, le vendredi 17 février, à 8 1/2 heures du soir.

On exécutera le *Quatuor* en *fa* majeur, op. 96, de Dvorak, le *Quatuor* nº 2, en *sol* majeur, de Beethoven et le *Quintette* en *mi* mineur de Sinding.

CORRESPONDANCES

ANVERS. — Le concert organisé le 8 par MM. Edouard Barat, pianiste, et Carlos Matton, violoniste, avait attiré un public choisi en la salle Anthonis. Programme très artistique, qui s'ouvrait par une excellente interprétation de la *Sonate* en *ré* majeur pour piano et violon de Beethoven. M. Barat, l'un des meilleurs élèves d'Arthur De Greef, a joué ensuite l'*Appassionata* de Beethoven. On eût pu souhaiter un peu plus de clarté dans les traits et de largeur dans l'ensemble. Très beau succès ensuite pour M. Carlo Matton dans la *Fantaisie écossaise* de Bruch. M. Matton possède un son d'une grande pureté et un mécanisme très parfait. Et la séance s'est terminée par une série de pièces pour piano seul de Schumann et Chopin, rendues avec beaucoup de charme, et par l'étrange et captivante *Sonate* de Grieg (*ut* mineur), enlevée avec fougue par MM. Barat et Matton.

BARCELONE. — Première représentation de la *Walkyrie*. — Je viens d'assister à la première représentation de l'œuvre de Wagner, qui a obtenu un succès éclatant, grâce surtout à la direction du chef d'orchestre, M. Joseph Mertens, engagé spécialement pour monter ici cette grande œuvre.

Comparée avec celle de Madrid, cette exécution a été incomparablement supérieure, et la différence entre les deux versions était frappante. A Madrid, c'est une exécution tout « extérieure », avec de superbes décors, des costumes scintillants, mais avec une totale incompréhension du sens esthétique de l'œuvre. Dans les drames de Wagner, la direction du chef est presque tout; c'est à lui qu'il appartient de tout régler. Ayez un directeur qui ne soit qu'un musicien, qui ne soit pas un artiste, et vous verrez les non-sens jaillir partout.

J'avais sous les yeux les indications métronomiques d'Hermann Lévi à Munich. A cet égard, je puis dire que l'interprétation de M. Mertens a été tout à fait satisfaisante. Ici, nous étions dans l'œuvre. L'interprétation, bien qu'elle ne puisse être comparée à celles des maîtres que je viens de citer, a été, je le répète, tout à fait artistique et intelligente.

L'orchestre a été particulièrement remarquable au second acte. En général, toute l'œuvre a été rendue avec justesse et équilibre. On voudrait plus d'ampleur, de sonorité dans les cordes à certains endroits, telles les dernières mesures du premier acte, les belles scènes du deuxième acte, la *Chevauchée*, qui a manqué de couleur et d'envergure, et le *finale*, qui m'a paru peu nuancé et avec peu de délicatesse; on a supprimé aussi l'effet si charmant du *Glockenspiel*.

L'interprétation des artistes a été médiocre. Les grandioses scènes du deuxième acte ont été chantées seulement, mais non déclamées lyriquement; c'était l'incompréhension de toujours, qui produit cette impression de langueur si apparente et qui n'est nullement dans l'œuvre, mais dans les interprètes.

Ainsi de la scène de Wotan et Brunnhilde au troisième acte. Je n'insisterai pas sur les jeux de scène, qui ne rendaient qu'approximativement les intentions de l'auteur. En général, l'œuvre a été très bien chantée, mais l'interprétation des états d'âme des personnages, leurs gestes, etc., n'a pas été à la même hauteur.

Quant à la mise en scène, elle n'est point celle que doit offrir le Liceo de Barcelone. C'étaient des décors et des trucs absolument insuffisants et manqués. Je ne citerai que la scène de l'épée, au premier acte, où la pâle clarté du foyer illumine le glaive avec des reflets très pâles. Ici, c'était une coloration rouge violente, comme si le glaive était rayonnant et lumineux, comme s'il était de feu. Donc, effet manqué.

De même les courses des Walkyries (dont la justesse de chant fait défaut) et la scène finale.

Bref, une exécution excellente au point de vue de l'interprétation orchestrale, et en général très suffisante.

Ce qui appelle quelque réserves, c'est la partie purement scénique.

Des artistes, signalons le ténor Lafarge (Siegmund), Mme Corsi, une Sieglinde pleine de cœur, et Mme Adini, une Brunnhilde pathétique.

E. L. Ch.

BERLIN. — Dans la nouvelle salle Beethoven, M. G. Dohrn s'est produit comme pianiste et chef d'orchestre. Le pianiste nous plaît par sa musicalité, et son exécution du *Concerto* de Brahms a été parfaitement revêtue du sentiment exigé. Le chef d'orchestre, en M. Dohrn, est moins expert en sa tâche, mais il faut le louer et le remercier d'avoir, le premier en Allemagne, fait connaître l'*Istar* de Vincent d'Indy. J'étais curieux de réentendre les exquises variations et d'en constater l'effet sur un public nouveau. L'exécution n'était pas assez fine et travaillée, mais l'impression a été profonde, et le succès affirmé.

Il y a des restrictions et oppositions chez certains critiques. L'un d'eux, partisan de l'ancien régime, signale *Istar* comme « une erreur du talentueux auteur de *Gwendoline* »! Oui, certes, il y a une erreur. Mais qui l'a commise?

A l'église votive de l'empereur Guillaume, le Stern'sche Gesang Verein a donné le *Requiem* de Verdi. L'œuvre est connue, et il faut se borner à signaler le soprano superbe de Mme Hélène Günter parmi les solistes; les chœurs et l'orchestre ont bien rendu cette périlleuse partition sous la direction éclairée et sûre du professeur Gernsheim. A son prochain concert, le Stern'sche Verein donnera la *Messe* en *ré* de Beethoven. Voilà un cercle qui ne chôme pas. Le même hiver, il monte ou reprend deux fois *Debora* de Hændel, *Requiem* de Verdi et *Messe* de Beethoven.

A la dernière heure, Nikisch a placé au programme du huitième concert philharmonique l'ouverture du *Bärenhäuter* de Siegfried Wagner. Il y a eu quelques « chut », couverts par les applaudissements. La musique de Wagner fils est sympathique, parce qu'elle a des qualités et des défauts juvéniles. C'est devenu assez rare à présent, des musiciens jeunes qui ne soient point vieillots ou d'une roublardise hâtive. Celui-ci est vraiment un débutant par son abus de la longueur dans le développement, sa gaucherie de maniement dans la conduite de l'œuvre et ses trouvailles ingénues. A part des procédés d'orchestration devenus à présent du domaine public, cela ne ressemble pas du tout à la musique de Richard Wagner. Il y a des cuivres secs, stridents, déplaisants, comme dans Bruneau; des phrases d'une mélodie simpliste comme dans Auber; puis on pense un peu à Reyer, et à d'autres.

Néanmoins, ce n'est pas une impression d'impuissance que l'on a, mais de verdeur, de profusion disparate. Tout cela peut parfaitement se tasser, s'affiner, et le jeune auteur peut devenir un vrai compositeur.

Au même concert, Nikisch, *Francesca di Rimini* de Tschaïkowsky et la *Quatrième Symphonie* de Beethoven. Exécution excellente. La soliste, Mlle Camilla Landi, n'a pas fait grande impression dans la trop longue et terne ballade la *Fiancée du timbalier;* en revanche, sa voix délicieuse, veloutée et ferme a plu énormément dans deux airs de Gluck et Hændel.

M. R.

BRUGES. — Le troisième concert du Conservatoire, qui a eu lieu le jeudi 9, était en partie consacré à la musique d'auteurs brugeois. M. Van Gheluwe avait voulu donner une preuve d'intérêt et de sympathie à ses deux meilleurs disciples, MM. L. Hinderyckx et K. Mestdagh, ainsi qu'à un autre jeune artiste brugeois, M. J. Ryelandt, élève de M. Tinel.

Du premier, nous avons eu une ouverture en *ré*, bien construite, encore qu'elle ne soit rien moins que révolutionnaire. M. Karel Mestdagh, dont la réputation comme liederdichter se répand de plus en plus, nous a servi quelques perles de son écrin : *Och eeuwig is zoo lang*, *O Tibbie, zoet kind*, *Aan een Droombeeld*, ces deux dernières inédites, qui ont prouvé que la source de ses jolies inspirations mélodiques n'est pas près de tarir. Ces *lieder* étaient instrumentés avec charme et distinction, sans rompre l'équilibre entre la voix et l'orchestre.

De M. J. Ryelandt, enfin, nous avons eu l'*andante* de sa *Première Symphonie*. Ce morceau est bien conçu et largement traité, avec une orchestration nourrie, aux sonorités admirablement pondérées, un travail harmonique distingué, non sans quelque recherche. Cet *andante* laisse une impression de profonde tristesse. M. Ryelandt n'est pas un joyeux; et les œuvres que je connais de lui, ses mélodies, son ouverture *Caïn*, sa musique de chambre témoignent d'un esprit grave et sérieux. Nous espérons bien entendre prochainement en entier l'intéressante *Symphonie* de M. Ryelandt.

La partie vocale du concert était confiée à Mlle Claire Friché, dont la belle et chaude voix a fait merveille dans les *Lieder* de M. Mestdagh, et dans trois admirables mélodies de Henri Waelput, entre autres le tragique *Stabat mater* (poésie de M. Eug. Van Oye) d'un effet souverainement émouvant. C'était superbe, et Mlle Friché a eu des accents touchants. Et dire que l'œuvre de Wael-

put tombe dans l'oubli, et que si peu de musiciens connaissent ses nombreuses mélodies, parmi lesquelles il en est douze qui sont de toute beauté. (*Ontlocvering*, *Afscheid*, etc...).

Quant au chapitre virtuosité, le concert de jeudi nous a fourni l'occasion d'applaudir un pianiste de haute valeur, M. Edward Potjes, professeur au Conservatoire royal de Gand, qui a mis du charme dans une *Ballade* de Chopin, et a déployé un mécanisme étourdissant dans une insupportable *Rapsodie* de Liszt. Son morceau de résistance était le *Premier Concerto* de X. Scharwenka, une œuvre bien orchestrée, et où il y a de très beaux passages, tel l'*adagio* en entier, le *scherzo*, d'une verve étincelante, et certains accents dramatiques dans le *finale*. Mais ce concerto semble surtout écrit pour mettre en valeur la technique de l'exécutant, car il est d'une grande difficulté. M. Potjes joue tout cela, « les mains dans les poches », avec une grande aisance, et une absolue correction, sans se laisser entraîner par la passion.

Le concert s'est terminé par la *Pastorale* de Beethoven, que nous avions déjà entendue mieux jouer ici, et que M. Van Gheluwe tenait à donner pour son concert d'adieux; il paraît que l'éminent directeur aspire au repos et a l'intention de déposer son bâton de chef d'orchestre entre des mains plus jeunes. Cette décision serait-elle irrévocable?

L. L.

LA HAYE. — On annonce pour le mois de mars, à Amsterdam, une audition de la *Résurrection de Jésus-Christ*, la dernière œuvre de don Lorenzo Perosi, au Concertgebouw, sous la direction de M. Mengelberg, et il paraît certain, cette fois-ci, que le jeune et déjà célèbre abbé assistera à cette exécution. Si le fait se réalise, ce qui me semble probable, le parti catholique néerlandais s'y intéressant vivement, cela deviendra un véritable événement.

Pour le moment, c'est le pianiste Frédéric Lamond qui est le héros du jour et qui est considéré par tous les critiques néerlandais, même les plus grincheux, comme un véritable élu parmi les grands et les nombreux maîtres du clavecin contemporain. Depuis Rubinstein, aucun pianiste n'avait encore suscité en Hollande un pareil enthousiasme.

Aux deux derniers concerts de Diligentia, nous avons entendu le violoncelliste Hans Wihan, de l'admirable quatuor tchèque, unique dans l'exécution de la musique de chambre, mais qui nous a semblé beaucoup moins parfait comme soliste de concert, surtout dans un *Concerto* de Dvorak d'une difficulté extrême, ouvrage fort intéressant, mais trop long et d'un développement exagéré. Le violoniste Willy Hess, professeur au Conservatoire de Cologne, un artiste *di primo cartello*, a eu un très grand succès, et M^me^ Madier de Montjau, la chanteuse américaine, faisant partie de l'Opéra néerlandais, s'est fait applaudir surtout dans les mélodies françaises de Delibes et de Massenet, qu'elle a rendues d'une façon charmante. L'orchestre, dirigé par Mengelberg, a joué dans la perfection, comme toujours, la *Symphonie* en *ut* mineur de Beethoven, une *Symphonie* de Haydn, l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, le prélude de *Fervaal* de Vincent d'Indy, le *Printemps*, tableau musical de Glazounow, et une œuvrette fort originale de Liadoff.

Nous avons eu aussi une séance de musique de chambre donnée par le quatuor féminin, dirigé par Mme Marie Soldat, un quatuor doué de grandes qualités et qui prouve que le beau sexe sait se faire valoir artistiquement dans tous les genres.

Au concert de l'Association des Artistes musiciens, la femme de l'éminent directeur du Wagner Verein et de l'Ecole royale de musique, Mme Viotta-Wilson, a obtenu un grand succès en chantant avec un beau style des *lieder* de Jensen, Schubert, Schumann et de son mari, supérieurement accompagnée par M. Viotta.

Au Théâtre royal, *Henri VIII* obtient décidément un succès inattendu, que la première n'avait pas fait pressentir ; l'exécution est fort bonne. Mme Lepage-Brussen, Mlle Guerria, avec sa belle voix de contralto, et M. De Backer, dans le rôle principal, y sont fort applaudis.

Mlle Guerria a obtenu aussi un grand succès au concert de dimanche, dans la salle de concerts du Jardin zoologique, par son interprétation supérieure d'un arioso de l'*Ode à sainte Cécile* de Hændel.

Au mois de mars, Mlle Parentani, une des meilleures élèves de Henri Warnots, viendra donner des représentations au Théâtre royal, et la célèbre Emma Nevada se fera entendre au Théâtre italien, où il est question aussi du ténor Tamagno.

Jan Blockx est attendu à La Haye pour assister à une répétition d'ensemble de *Princesse d'Auberge*, pour fixer la date irrévocable de la première et pour arrêter le programme du festival Blockx, qui se donnera le lendemain de cette première.

Une ancienne lauréate du Conservatoire royal de musique de Bruxelles, Mlle Céline Bles, la charmante violoniste d'origine néerlandaise, que Léopold Auer comparait l'été dernier à Teresa Tua, va épouser M. Bernard Goldbeck, le directeur général des Bains de Scheveningue et l'organisateur des concerts qui se donnent en été dans le Kursaal de notre station balnéaire. Une autre lauréate de notre Ecole royale de musique à La Haye, Mlle Annie De Jong, qui vient de jouer à Francfort et à Cologne, a reçu dans ces deux villes un accueil très sympathique.

M. Van Milligen, l'auteur de *Brinio*, joué au Théâtre flamand d'Anvers, vient de terminer un nouveau drame lyrique, destiné, je suppose, à l'Opéra néerlandais d'Amsterdam, dont la partition reste toujours très précaire.

Ed. de H.

P.-S. Je viens d'apprendre à l'instant que la

première de *Princesse d'Auberge* de Jan Blockx est fixée au samedi 18, et le festival Blockx au 19 février, sous sa direction.

LIÉGE. — C'est un sujet d'inépuisable curiosité que d'entendre, à brève distance, des virtuoses capables d'imposer, sous la transparence des œuvres interprétées, leur individualité.

L'autre jour, M. Busoni nous émerveillait de son vertigineux mécanisme, martelant son clavier avec la sûreté tranquille du forgeron qui bat l'enclume, et faisant surgir de son Steinway de profondes et métalliques sonorités.

Samedi, au second concert du Conservatoire, M. Raoul Pugno, virtuose non moins accompli, apportait à l'interprétation du *Concerto* de Schumann le tact parfait de sa compréhension et l'appoint d'une technique prodigieusement habile.

Le style est en effet impeccable, et il est rare d'entendre interpréter le *Concerto* de Schumann avec cette justesse d'expression, qui, sans exclure la fougue, se garde en même temps de toute exagération romantique. Pareil éloge peut s'adresser également à la version qu'a donnée M. Pugno de la *Fantaisie* en *ut* de Schubert. Le même tact s'y révélait. Sans doute, le talent de M. Pugno ne va point jusqu'à susciter l'émotion. Mais à l'écouter, on éprouve la satisfaction que donne une interprétation parfaitement correcte,où nulle faute de goût n'est à relever.

M. Pugno excelle surtout à faire jaillir avec clarté un dessin mélodique, et son art se complaît aux demi-teintes. La légèreté de son toucher et la vélocité de son mécanisme s'harmonisent en des sonorités d'une douceur veloutée. Il obtient aussi la puissance et l'ampleur, mais au prix souvent d'un effort que l'on perçoit. Le jeu, en ces instants, perd un peu de sa belle clarté. Par tant de précieuses qualités, M. Pugno a conquis l'enthousiasme du public, qui ne l'a tenu quitte qu'après l'exécution brillante d'une *Rapsodie* de Liszt.

Au même concert, se faisait entendre M. Léopold Charlier, appelé l'an dernier à l'une des classes de violon en qualité de professeur adjoint. Les qualités sérieuses de M. Charlier firent accueillir sa nomination avec beaucoup de faveur. Son exécution du *Concerto* en *sol* mineur de Max Bruch a pu convaincre le public de l'excellente tradition et du style sobre du jeune professeur.

L'orchestre, dirigé par M. Radoux, a joué le Voyage au Rhin du *Crépuscule des Dieux*, l'ouverture de *Léonore* (n° 3) et le ballet-divertissement extrait d'*Ingo*, opéra en quatre actes de Ph. Rüfer. Ces dernières pages, d'une inoffensive banalité, n'ont guère, privées de leur ornement chorégraphique, « diverti » le public. E. S.

— *Princesse d'Auberge* tient aujourd'hui, jeudi 9, l'affiche pour sa quatrième représentation, et c'est triomphalement que, de soir en soir, se déroule la belle et puissante œuvre de Jan Blockx. Succès aussi pour les artistes,mieux d'aplomb, et opération fructueuse pour la direction, qui escompte de nombreuses salles combles. Bonne représentation d'*Hérodiade* mardi, mais délaissée! C'est l'opéra de l'heureux compositeur flamand qui s'imposera pour le reste de la saison. A. B. O.

NOUVELLES DIVERSES

La date d'ouverture de la saison théâtrale à Bayreuth est définitivement arrêtée. Elle commencera le 22 juin avec l'*Or du Rhin*. L'*Anneau du Niebelung* sera joué en entier.

Le deuxième cycle de représentations commencera le 14 août; il comprendra quatre représentations des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* et sept représentations de *Parsifal*.

Deux créations occupent d'ores et déjà les fervents de Bayreuth : celle du rôle d'Eva par Mme Mottl, la femme du célèbre capellmeister, et celle du rôle de Hans Sachs par le baryton Van Rooy. Quant à la direction, elle sera probablement partagée entre M. Hans Richter, qui dirigera le cycle des *Nibelungen* et les *Meistersinger*, et M. Mottl, qui conduira *Parsifal* et une représentation des *Maîtres Chanteurs*.

M. Siegfried Wagner, qu'on dit assez souffrant d'un mal d'yeux, ne prendrait point part à la direction orchestrale.

— Infatigable, l'abbé Perosi ! A peine terminées ses deux résurrections — celle de Lazare et celle du Christ, — il s'est mis à la composition d'un oratorio pour la Noël. Même il a déjà terminé la première partie : l'Annonciation; l'œuvre complète sera exécutée à Côme en septembre, durant les fêtes de Volta.

L'oratorio est précédé, en guise de prologue, de l'annonce du sujet général, faite par le récitant (*s'orico*) et les chœurs. Puis commence le récit par l'ordre donné par Dieu à l'Ange d'annoncer l'événement solennel et mystérieux à Marie. Les premières pages commentent la descente de Gabriel sur la terre et son entrée dans la maison humble et tranquille de la Vierge. Gabriel, dont le rôle est confié au ténor, parle à Marie; premier morceau d'ensemble. La salutation, l'*Ave Maria*, est reprise par le chœur invisible des anges dans un *crescendo* de grand effet. Marie, confuse des paroles fatidiques et mystérieuses de l'Ange, demande avec émoi, presque avec une terreur sacrée : *Quomodo fiat istud?* Et alors Gabriel lui apprend les intentions secrètes de Dieu. Le chant s'élève avec le sujet. Quand il annonce sur un mode liturgique la venue de l'Esprit saint sur la Vierge, l'orchestre entonne une sorte d'hymne triomphal.

Voilà du moins ce que, dès à présent, la presse italienne nous apprend au sujet du nouvel ouvrage du maëstro tonsuré. Elle ne manque même pas

d'ajouter que cet hymne sera sans doute égal aux pages les plus grandioses des oratorios connus.

Espérons-le, ô mon Dieu !

— A propos des chefs d'orchestre étrangers qui se sont succédé au pupitre, à Paris, aux Concerts Colonne et Lamoureux, M. de Fourcaud, dans le *Gaulois*, formule la très juste observation que voici :

« M. Félix Weingartner a conduit de la façon la plus vibrante la *Symphonie* en *mi* bémol de Mozart, trois fragments symphoniques de *Roméo et Juliette* de Berlioz, le prélude de *Parsifal* et l'ouverture de *Tannhæuser* de Richard Wagner. Son succès a été des plus brillants et des plus justes. Nous le constatons avec d'autant plus de plaisir que le magnifique orchestre n'a pas besoin de chefs étrangers pour montrer son homogénéité et sa vaillance, par ce motif que, par M. Lamoureux et M. Chevillard, il est toujours noblement et fortement conduit. Mais combien il est intéressant de voir une aussi belle compagnie instrumentale répondre tour à tour à de grandes impulsions diverses ! Le passage des maîtres de chapelle éminents qui se succèdent sur l'estrade est pour tous une cause de réflexion et de progrès. »

— Nous avons rapporté que les auteurs de *Jahel*, M. Arthur Coquard et Mme Simone Arnaud, sur le refus formel du directeur du théâtre de Rouen, M. Brument, qui conduisait l'orchestre, de leur accorder huit jours de répétitions supplémentaires, surtout pour la partie instrumentale, se sont opposés judiciairement à la représentation de leur œuvre, qu'ils ont retirée. M. Coquard a adressé à l'excellente falcon du Théâtre des Arts, Mme Darlays, la lettre suivante :

« Rouen, le 2 février 1899.

» CHÈRE MADAME DARLAYS,

» Je pars sans avoir le temps d'aller vous remercier du concours que vous nous avez prêté. Nous garderons, Madame Simone Arnaud et moi, le souvenir de votre belle voix et de l'intelligence dramatique dont vous avez fait preuve dans le rôle de Myrrha, pour lequel je vous avais choisie.

» Veuillez agréer, chère Madame, l'expression de mon souvenir très reconnaissant.

» ARTHUR COQUARD. »

— Le *Figaro* assure que le théâtre lyrique tant désiré par les compositeurs et par le public est définitivement fondé par un groupe de financiers et de dilettantes qui en ont confié la direction à MM. Edouard Colonne et Paul Milliet.

Le *Figaro* croit savoir qu'une grande scène des boulevards a été choisie à cet effet.

— La cour de cassation de Vienne vient de rendre son arrêt dans l'affaire de la succession de Brahms, dont nous avons déjà parlé à plusieurs reprises.

Cet arrêt est défavorable à la Société des Amis de la musique, de Vienne, et donne aux parents pauvres de Brahms la priorité sur tous les autres prétendants, notamment la fondation Czerny et la fondation Liszt à Hambourg. Ces instituts, de même que la Société des Amis de la musique, auront à faire valoir leurs droits contre les héritiers légaux, s'ils veulent entrer en possession des biens laissés par le maître. Malheureusement, ils n'ont pour les appuyer que les deux lettres bien connues de Brahms à son éditeur M. Simmrock, qui ne constituent pas un testament en bonne forme, mais seulement l'expression de ses dernières volontés. La question reste donc ouverte de savoir quelle est la valeur légale de ces dispositions selon les strictes prescriptions de la loi autrichienne. Si aucun de ces écrits n'est reconnu valable, ce qui sera probablement le cas, les parents de Brahms hériteront *ex lege*, et les sociétés musicales auxquelles il a voulu laisser sa fortune, n'ayant jamais connu ses collatéraux éloignés, ne recevront pas un sou.

— Le *Times* raconte qu'on vient de donner à Londres, au Savoy Theatre, une opérette, *Lucky Star*, dont le sujet ne serait autre que celui de l'*Etoile* de Leterrier et Van Loo, musique d'Emmanuel Chabrier. Seulement, ce n'est pas avec la musique du maître de *Gwendoline* que l'*Etoile* se joue à Londres.

M. Ivan Caryll a écrit une nouvelle partition, dans laquelle il a daigné introduire un brillant ensemble de Chabrier. Le *Times* ajoute : « Il aurait peut-être mieux valu reproduire l'opéra dans sa forme originale. »

C'est probable !

— On vient d'inaugurer à Moscou le nouveau Conservatoire municipal.

Cette construction importante comprend trente-quatre salles pour les classes, toutes bien aérées et aménagées de façon à isoler les sons. La petite salle des concerts, destinée à l'exécution de la musique de chambre, est décorée de peintures et de sculptures et contient quatre cent quatre-vingts sièges ; la grande salle pourra contenir deux mille auditeurs. Au centre de cette salle, s'érige le buste de Rubinstein, fondateur du Conservatoire de Moscou. Dans les autres salles, sont placés des bustes de tous les compositeurs célèbres.

— Un de nos confrères publiait, l'autre jour, une chronique de semaine d'où nous détachons le fragment que voici :

« Samedi. — Anniversaire de la mort de Johannès Brahms. Les journaux français l'enterraient dans un vague écho, sans les moindres couronnes de phrases, comme un musicastre ignoré. Les antiwagnériens lui gardaient rancune, à cet Allemand, de ne pas avoir été un patriote français durant la guerre de 1870 ; et les wagnériens l'exécraient parce que, lors du grand pélerinage de Bayreuth en 1876, il fut seul à s'abstenir. Il avait osé écrire que l'art de Richard Wagner était la

prostitution de la musique à d'autres arts; il avait refusé de comprendre cette fusion en un seul art de la poésie et de la musique. Pourtant, la critique musicale allemande le comparait à Beethoven; un éditeur de Dresde lui paya quatre-vingt mille francs une symphonie; et les chapelles lui commandèrent « la *Dixième Symphonie* de Beethoven ». Il est le seul qui ait rêvé « la musique pure », c'est-à-dire la division et la régularisation du son en ondes géométriques, quelque chose comme les jeux symétriques de la lumière à travers l'eau. On ne jouera plus que lui en France en 1910. »

Ceux qui connaissent un peu l'œuvre et la vie de Brahms se seront bien divertis de ce paragraphe de souvenirs. C'est, en effet, un tissu d'erreurs :

1° Brahms est mort le 17 avril 1898, et non le 28 janvier;

2° Il n'a jamais écrit que Richard Wagner avait prostitué la musique à d'autres arts. Il s'est contenté de signer vers 1870 une sorte de déclaration, signée également par Joachim, Ferd. Hiller et d'autres, protestant contre les théories de la « nouvelle école musicale allemande (*neudeutsche Schule*) », ce qui est bien suffisant;

3° Aucun éditeur de Dresde ne lui offrit jamais quatre-vingt mille francs pour une symphonie. Toutes ses symphonies ont paru chez l'éditeur Simmrock, à Berlin, qui les lui paya un prix élevé, mais raisonnable;

4° Aucune chapelle ne lui commanda jamais une *dixième* symphonie. Le mot *dixième* symphonie a été prononcé un jour par Hans de Bulow, à propos de la première symphonie de Brahms, voulant dire par là qu'il la jugeait digne de succéder à la neuvième de Beethoven, dont, à son gré, elle continuait la série.

A part cela, notre excellent confrère a vraiment bien renseigné ses lecteurs.

— M^lle^ Mary Garnier, de l'Opéra-Comique de Paris, est en ce moment à Saint-Pétersbourg, où elle a chanté récemment avec le plus grand succès aux « Concerts symphoniques ». Elle y a été applaudie tout particulièrement dans l'air des clochettes de *Lakmé* et dans des mélodies de M^lle^ Chaminade.

— On vient de classer et d'exposer au musée Czartoryski, à Cracovie, les reliques de Chopin qui se trouvent entre les mains de la famille du prince Czartoryski depuis plus de cinquante ans.

On sait que le grand-père du prince actuel était un des plus chaleureux admirateurs de Chopin, auquel il était resté fidèle jusqu'à la mort, et que la princesse, sa femme, comptait parmi les élèves les mieux douées du grand artiste. Au musée se trouvent un buste en marbre de Chopin, dû au ciseau du sculpteur Clésinger, gendre de George Sand, un portrait du maître par Ary Scheffer et la copie d'un autre portrait bien connu, dessiné par George Sand d'après nature. Le dessin de George Sand représente Chopin vêtu d'une vaste blouse de toile et assis devant son bureau. Le masque pris par Clésinger après la mort de Chopin, un moulage de sa main droite coulée en bronze et un bouquet de violettes enlevé à son cercueil sont également exposés. On voit aussi un vase de Sèvres donné à Chopin par le roi Louis-Philippe. Le musée ne contient aucun autographe musical, mais dix-neuf lettres autographes adressées par Chopin.

— Joseph Joachim, le célèbre violoniste, qui est directeur du Conservatoire de Berlin, a été nommé chevalier de l'ordre prussien Pour le mérite. Il est le seul musicien qui possède cette décoration, en général très rarement conférée. Avant lui, son ami Brahms avait été pendant longtemps, lui aussi, le seul musicien la possédant. Le plus grand peintre d'Allemagne, le vieux Menzel, est depuis bon nombre d'années chancelier de cet ordre.

— On nous écrit de Caen :

« Dimanche dernier, notre Société de musique classique de chambre a donné son premier concert de l'année. La salle du *Moniteur de Calvados* était comble. Il semble que le goût de la bonne musique renaisse dans notre ville. C'est un gros encouragement pour nos artistes, dont l'heureuse tentative continue ses succès. L'exécution du *Trio* en *fa* de Niels Gade, pour piano, violon et violoncelle, a été superbe. MM. Dupont, du Saucey et Rousselot doivent être satisfaits du public, qui leur a prouvé son enthousiasme. Dans la *Sonate* en *mi* mineur de Bach, pour piano et flûte, MM. Dupont et Colomb se sont révélés de nouveau des artistes consommés. M. Rousselot, dans la *Sonate* en *si* bémol de Hændel, pour violoncelle, a fait preuve d'une belle qualité de son. Pour terminer la séance, le programme annonçait le *Dixième Quatuor* de Beethoven, qui nous a permis de constater la parfaite cohésion qui existe entre MM. Amiel, du Saucey, Borel et Rousselot. L'exécution a été admirable en tout point. Tous nos compliments à ces vaillants artistes, qui se font les propagateurs de l'art dans notre ville. »

— Nous lisons dans la *Constitution* de Binche un article dithyrambique sur le concert donné par la Société royale des Chasseurs, dans lequel outre l'harmonie de la Société, se sont fait entendre M^lle^ Juliette et M. Emile Painparé, l'une violoniste, l'autre violoncelliste, et M^lle^ Cardon la cantatrice bien connue. M^lle^ Juliette Painparé a été particulièrement applaudie dans le *Concerto* en *si* mineur de Saint-Saëns, une *Romance* de Wieniawsky et la *Mazourke* de Zarzicki; M. Emile Painparé, s'est fait applaudir comme compositeur dans des pièces de sa façon pour violoncelle.

Voir à l'avant dernière page le répertoire des théâtres et concerts.

NÉCROLOGIE

Mme Amalie Joachim est morte lundi à Berlin, des suites d'une opération chirurgicale que son état de santé avait rendue nécessaire. Elle avait bientôt soixante ans et donnait encore des récitals de chant très intéressants et très suivis.

Elle était née en Styrie, où son père était employé du gouvernement. De son nom de jeune fille, elle s'appelait Schneeweiss. Elle débuta à Vienne au théâtre de la Porte de Carinthie, y demeura peu de temps, puis fut engagée à Hanovre, où elle connut Joseph Joachim, alors concertmeister dans cette ville. En se mariant, elle dut renoncer au théâtre, mais reparut bientôt dans les concerts. C'est à ce moment que sa réputation s'établit et qu'elle figura aux programmes des grandes fêtes musicales, des festivals du Rhin et des solennités allemandes.

Dans les *lieder* de Schubert, de Schumann, de Brahms, c'était merveille de l'ouïr. L'an dernier, nous suivions ses soirées de chant, où elle entreprenait des tâches artistiques comme de montrer les poésies de Gœthe et Schiller mises en musique par différents maîtres. La voix avait naturellement souffert ; il y avait des trous, et le timbre de cet alto magnifique d'antan s'était durci et épaissi. Mais vraiment on n'y pensait pas, tant Mme Joachim chantait avec compréhension, intelligence, sans jamais s'aventurer à des casse-cou vocaux que ses moyens auraient trahis. Elle fut une véritable interprète du *lied* allemand, et tous ceux qui l'ont entendue gardent cette impression.

Les deux époux s'étaient séparés de commun accord, vivaient chacun de son côté, mais étaient habitués à se retrouver sur les mêmes programmes et dans les mêmes soirées. Le vieux maître violoniste conduisait mardi le deuil avec ses fils et ses filles. Une nombreuse assistance s'était réunie au cimetière dépendant de l'église votive de l'empereur Guillaume. Chacun a voulu donner un témoignage de regret à l'artiste défunte, et de condoléance à l'illustre virtuose. Nous y joignons le nôtre.

M. R.

Bruxelles, — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 6 au 13 février : L'Etoile du Nord; l'Or du Rhin; Princesse d'Auberge; Thaïs; Carmen. Dimanche : L'Etoile du Nord; lundi : Princesse d'Auberge.

GALERIES. — La Belle Hélène.

SOCIÉTÉ SYMPHONIQUE DES CONCERTS YSAYE (SALLE DU THÉATRE DE L'ALHAMBRA). — Dimanche 12 février, à 1 h. 1/2, sixième concert d'abonnement consacré à l'œuvre de Richard Wagner, sous la direction de M. Félix Mottl, avec le concours de Mmes F. Mottl, M. Tomschick et Ch. Friedlein (du théâtre de Carlsruhe) et de M. Wilh. Gruning (premier ténor de l'Opéra de Berlin et du théâtre de Bayreuth) et Karl Nebe, de Carlsruhe. Programme : 1. Musique funèbre composée pour la translation des cendres de Weber à Dresde; 2. Prélude de Lohengrin; 3. Le Crépuscule des Dieux, troisième acte, scènes I et II. Siegfried et les filles du Rhin; la chasse; la mort de Siegfried. Les filles du Rhin : Mmes Mottl, Tomschick et Friedlein; Siegfried : M. W. Gruning; Hagen : M. Nebe; 4. Tristan et Iseult, scène II du deuxième acte. Iseult : Mme Mottl; Brangæne : Mlle Tomschick; Tristan : M. Gruning; 5. Ouverture des Maîtres Chanteurs.

SALLE DE LA GRANDE HARMONIE (Association artistique). Quatrième concert, le lundi 13 février, à 8 h. ½ du soir, avec le concours de MM. J. Tyssen, ténor; Désiré Paque, pianiste-compositeur; Pochon, violoniste; Gietzen, altiste. Programme ; 1. Troisième Sonate en *fa* pour violon et piano (Gernsheim). MM. J. ten Have et D. Paque; 2. Six Lieder (Arthur Hinton). Chantés par M. J. Tyssen; 3. A) Chant des Vagues (Arthur Hinton); B) Poème Elégiaque (Granville Bantock), pour violoncelle. M. Marix Loevensohn, accompagné par l'auteur; 4. Six Lieder (Granville Bantock). Chantés par M. J. Tyssen, accompagné par l'auteur; 5. Quintette (Désiré Paque). Dédié à l'Association artistique (première exécution). L'auteur, MM. J. ten Have, Pochon, Gietzen et Marix Loevensohn.

SALLE DE LA MAISON D'ART (avenue de la Toison d'Or). — Cinquième matinée musicale, donnée le dimanche 5 février, à 10 heures, par M. Joseph Wieniawski. Programme : 1. Concertstück pour piano (*sol* majeur) (Schumann), exécuté par M. Joseph Wieniawski. (Accompagnement de deuxième piano : Mlle Marie Schöller); 2. Quatre mélodies : A) L'Eden au bord du Gange (Mendelssohn); B) Il pleuvait; C) Les enfants (Massenet); D) Myrto (Delibes), chantées par Mlle Elisa Morand; 3. Sonate pour piano et violon (*la* mineur) (Rubinstein), exécutée par MM. J. Wieniawski et Gustave Walther, d'Anvers; 4. Sonata quasi una Fantasia pour piano (Beethoven), exécutée par M. J. Wieniawski.

Gand

CONSERVATOIRE ROYAL. — Samedi 18 février, premier concert de la saison, sous la direction de M. E. Mathieu, consacré aux œuvres de Beethoven. Programme: 1. Ouverture d'Egmont; 2. Symphonie en *ut* mineur; 3. Concerto en *mi* bémol (piano), par M. Potjes; 4. Mélodies, Mlle Wauters; 5. Air de Fidelio avec orchestre; 6. Ouverture de Léonore, n° III

Paris

OPÉRA. — Du 6 au 11 février : Les Huguenots; les Maîtres Chanteurs; le Prophète.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 6 au 11 février : Carmen; Lakmé; la Vie de Bohème; Mignon; Manon; la Vie de Bohème.

NUMÉRO 8

VOLUME XLV

19 FÉVRIER 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs ; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central**, rue des Sables, 17 ; et chez les **éditeurs de musique**. — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine ; **M. Brasseur**, Galerie de l'Odéon ; Mme Lelong, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

HOTELS RECOMMANDÉS

LE GRAND HOTEL
Boulevard Anspach, Bruxelles

HOTEL MÉTROPOLE
Place de Brouckère, Bruxelles

PALACE HOTEL
Ostende

Fr. MUSCH

204, rue Royale, 204

BRUXELLES

PIANOS STEINWAY & SONS,

de New-York

PIANOS J. OOR

FOURNISSEUR
de S. A. R. la comtesse de Flandre

DIPLOMES D'HONNEUR
ET MEDAILLES D'OR
AUX GRANDES EXPOSITIONS

Rue Neuve, 83, BRUXELLES

VENTE — ECHANGE — LOCATION
RÉPARATION

COURS DE HAUTBOIS
J. FOUCAULT
HAUTBOISTE
Premier prix du Conservatoire
43, rue de Turbigo — PARIS

CHANT ITALIEN—MÉTHODE LAMPERTI
M^me FANNY VOGRI
66, rue de Stassart, Bruxelles

Dr HUGO RIEMANN'S
THEORIESCHULE
UND KLAVIERLEHRER-SEMINAR
Leipzig, Promenadenstrasse, 11. III.

Cours complet de theorie musicale — (Premiers éléments, dictées musicales, harmonie, contrepoint, fugue, analyse et construction, composition libre, instrumentation, accompagnement d'après la base chiffrée, étude des partitions) et **Preparation méthodique et pratique pour l'enseignement du piano.**

Pour les détails s'adresser au directeur, M. le professeur Dr Hugo Riemann, professeur à l'Université de Leipzig.

MAISON FONDÉE EN 1854

DARCHE FRÈRES

LUTHIERS
49, rue de la Montagne
BRUXELLES

Fabrication, réparation, vente, échange
Achat d'instruments à cordes et à archets
ÉTUIS EN TOUS GENRES
Spécialité de cordes harmoniques d'Italie, de France et d'Allemagne
Accessoires, instruments à vent
VENTE, ÉCHANGE, LOCATION, RÉPARATION, ACCORD
de Pianos et Harmoniums
Orgues américaines. — Pianos FOCKÉ-PARIS

PIANOS ET HARMONIUMS

H. BALTHASAR-FLORENCE, NAMUR

Fournisseur de la Cour, Membre des Jurys Anvers 1885, Bruxelles 1888.

45e ANNÉE. — Numéro 8. 19 février 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

Ed. Schuré — Michel Brenet — Georges Servières — Hugues Imbert — H. de Curzon — Etienne Destranges — Julien Tiersot — Frank Choisy — H. Fierens-Gevaert — Albert Soubies — J. Houston Chamberlain — Ed. Evenepoel — Maurice Kufferath — Charles Tardieu — Marcel Remy — Ernest Thomas — Ch. Malherbe — Henry Maubel — Ed. de Hartog — N. Liez — I. Will — Ernest Closson — Oberdœrfer — J. Brunet — Emile Wambach — A. Wilford—William Cart—Marcel De Groo—Ch. Castermans — L. Lescrauwaet—J. Derepas — G. et J. d'Offoël — L. Alekan — R. Duval-Den'lex — Nelson Le Kime — G. Samazeuilh — J. Dupré de Courtray, etc.

ÉTUDE
SUR LA
DAMNATION DE FAUST

(Suite et fin). — Voir le dernier numéro

Nulle part Berlioz n'a traduit son sentiment intime avec plus de puissance que dans l'Invocation à la Nature, morceau par les vers duquel il a commencé sa composition en 1846. Ces vers sont fort beaux : une pareille strophe ne déparerait pas un livre de Victor Hugo, avec qui elle présente une étroite parenté. Et que la musique leur donne d'intensité! « Sur ton sein tout-puissant, je sens moins ma misère, » chante Faust; et, quel que soit le sens général du vers, l'on sait si ce mot « misère » a, dans sa bouche, un accent de profonde désolation! Il triomphe lorsque, dominant le tumulte de l'ouragan, sa voix clame : « A vos bruits souverains, ma voix aime à s'unir ». Mais, même après cet acte d'adoration de la Nature, qui ne sait être maîtresse de l'âme de l'artiste que lorsqu'elle est tourmentée, il termine par un cri de désespoir :

> ... Vers vous s'élance le désir
> D'un cœur trop vaste et d'une âme altérée
> D'un bonheur qui la fuit!

Cette scène « Forêts, cavernes » est, elle aussi, empruntée à l'œuvre de Gœthe; mais le sens en est encore différent. « Esprit sublime..., tu m'accordes de lire dans le sein profond de la Nature comme dans le cœur d'un ami..., les secrètes, les profondes merveilles de mon propre cœur se révèlent ». Telles sont les paroles du Faust allemand. Ce qui domine en lui, c'est le désir de la connaissance, l'aspiration vers l'idéal; chez Berlioz, c'est le sentiment que cet idéal restera toujours inassouvi.

Berlioz a donc, en réalité, créé un Faust à sa manière, — à son image, allais-je dire, et, en s'écartant de son illustre modèle pour exprimer ses propres idées, il ne fut aucunement irrespectueux envers le génie. Gœthe lui-même n'a pas contesté qu'il fût permis de tirer de son poème des conséquences qu'il n'avait pas prévues. Voici un fragment de ses conversations avec Eckermann qui, relatif à un autre art, s'applique avec une rare exactitude à notre sujet; l'artiste dont il y est question est celui qui, dans son genre, présente avec Berlioz les plus étroites affinités de tempérament et de génie : Eugène Delacroix.

> Gœthe, dit Eckermann à la date du 29 novembre 1826, me présenta une lithographie représentant la scène où Faust et Méphistophélès, pour délivrer Marguerite de la prison, glissent en sifflant dans la nuit sur deux chevaux, et passent près d'un gibet. Faust monte un cheval noir, lancé à un galop effréné, et qui paraît, comme son cavalier, s'effrayer des spectres qui passent sous le gibet. Ils vont si vite, que Faust a de la peine à se tenir.

Un vent violent vient à sa rencontre, et a enlevé sa toque qui, retenue à son cou par un cordon, flotte loin derrière lui. Il tourne vers Méphistophélès un regard plein d'anxiété et semble épier sa réponse. Méphistophélès est tranquille, sans crainte, comme un être supérieur.

Il ne monte pas un cheval vivant : il n'aime pas ce qui vit. Et d'ailleurs il n'en a pas besoin; sa volonté suffit pour l'entraîner aussi vite que le vent. Il n'a un cheval que parce qu'il faut qu'on se l'imagine à cheval; il lui suffisait donc de ramasser, parmi les premiers débris d'animaux qu'il a rencontrés, un squelette ayant encore sa peau. Cette carcasse est de ton clair, et semble jeter dans l'obscurité de la nuit des lueurs phosphorescentes. Elle n'a ni rênes ni selle, et galope sans cela. Le cavalier supra-terrestre, tout en causant, se tourne vers Faust d'un air léger et négligent; l'air qui fouette à sa rencontre n'existe pas pour lui; il ne sent rien, son cheval non plus; ni un cheveu, ni un crin ne bougent.

Cette spirituelle composition nous donne le plus grand plaisir. « On doit avouer, dit Gœthe, qu'on ne s'était pas soi-même représenté la scène aussi parfaitement. »

Si l'interprétation géniale du peintre a si profondément pénétré la pensée du poète qu'elle a, comme il le dit encore, « surpassé les tableaux qu'il s'était faits de scènes écrites par lui-même », que dire de celle du musicien qui, plus fougueuse encore, a pris une telle envergure que la conclusion du poème en fut fatalement modifiée? Dans la pensée de Gœthe, la chevauchée de Faust et de Méphistophélès n'est qu'un épisode incident, à peine indiqué par un bref dialogue, une sommaire indication scénique. Chez Berlioz, le vertige de cette course effrénée est tel que rien ne peut plus l'arrêter : c'est à l'abîme qu'elle doit aboutir!

La *Damnation!* ce mot seul témoigne du désaccord du poète allemand, penseur grave et profond, que la puissance du génie prédispose au pardon, et du musicien français, homme d'action, esprit inquiet, allant droit au but, enclin à la superstition, quoique fils de Voltaire, aimant à frapper l'imagination par la terreur. Romantique convaincu, l'idée de l'enfer lui est sympathique; l'on dirait parfois qu'il y va croire! Dès les premières notes de l'orchestre représentant la galopade fantastique, on voit que cela est sérieux; on se sent emporté par le tourbillon.

Quel prodigieux relief ont chacune des figures du tableau!

C'est d'abord la plainte du hautbois surmontant, déchirante et grêle, les bruits sourds de la course infernale, — telle la voix de Marguerite retentissant dans le cœur de l'amant infidèle. Jamais l'instrument n'a été employé avec une pareille intensité expressive. Berlioz a maintes fois cité avec admiration de mémorables exemples de l'usage que les maîtres en ont fait, — la strophe d'Alceste : « O mes enfants! » et la phrase d'Agamemnon : « J'entends retentir dans mon sein le cri plaintif de la Nature », où le hautbois exhale des soupirs douloureux, ou bien encore la dernière partie de l'air de Florestan, dans *Fidelio*, dans lequel « le chant continu du hautbois suit le chant comme la voix de l'épouse adorée... » Mais lui-même, ici, il a surpassé les maîtres.

Puis c'est la plaintive litanie des femmes, dont il a noté la mélopée aux processions rustiques de son pays dauphinois (1), et qui, se superposant aux rythmes pressés de l'orchestre (de même que, dans les compositions polyphoniques du XV[e] siècle, le chant donné se déroulait lentement à travers les contrepoints fleuris), donne à la scène un aspect de plus en plus sinistre. La course, jamais interrompue, se précipite, devient haletante. Le sifflement des oiseaux de nuit s'y vient mêler; Faust, criant d'épouvante, veut s'arrêter (le ralentissement progressif du rythme donne une impression saisissante de réalité : parvenue à ce degré, la musique descriptive n'a plus rien de puéril; le tableau est complet). Mais non, Marguerite est là-bas : le hautbois retentit de nouveau, éperdu; le galop s'accélère; tout tourbillonne : « Hop! hop!... il pleut du sang! »... On voit rouge en effet! Soudain, arrivés au paroxysme, les instruments déchaînés s'arrêtent : seules, les voix de Faust et de Méphistophélès font entendre un double cri d'horreur et de victoire, et l'orchestre, resté comme suspendu, retombe tout à coup avec un prodigieux fracas : la chute est consommée; le pécheur a touché le fond

(1) *Mémoires de Berlioz*, chap. XLIII (p. 181 de la première édition).

de l'abîme ; l'enfer triomphant tient sa proie!

Voilà le Faust qu'a représenté Berlioz : amer, fatal, maudit.

Pour les spectacles auxquels il assiste en sa course aventureuse, quelques-uns sont les mêmes que contemple le Faust de Gœthe ; certains sont tout différents. Parmi ces derniers, il faut citer en première ligne celui dont la Marche hongroise est la représentation. Ce fut un grand sujet de reproches, que l'intercalation de ce morceau dans un poème à l'économie générale duquel il semble être totalement étranger, et il faut reconnaître que Berlioz se défendit très mal contre les critiques qu'on lui adressa. Voulant réfuter cette objection : « Pourquoi l'auteur a-t-il fait aller son personnage en Hongrie, » il dit simplement : « Parce qu'il avait envie de faire entendre un morceau de musique instrumentale dont le thème est hongrois. Il l'avoue sincèrement. Il l'eût mené partout ailleurs s'il eût trouvé la moindre raison musicale de le faire. Gœthe, lui-même, dans le second *Faust*, n'a-t-il pas conduit son héros à Sparte, dans le palais de Ménélas ? (1) »

S'il ne s'était agi que de faire entendre un beau morceau de musique, la raison n'eût pas été suffisante pour excuser l'introduction d'un élément étranger propre à rompre l'unité de l'œuvre. Mais Berlioz avait mieux à dire. Dans la succession des scènes dont chacune représente un coin de nature ou de vie humaine, à côté des tableaux divers que figurent à tour de rôle le chœur des paysans, les chansons de la taverne, les épisodes fantastiques et les scènes d'amour, il manquait un sujet essentiel : la Guerre (2). La Marche hongroise permettait au musicien d'introduire cette idée dans son poème, et cela avec le plus grand bonheur.

Bien que conçue d'abord comme un simple morceau de circonstance, cette marche, par la signification que le compositeur a donnée au thème populaire, est digne en tout point du rôle qu'il lui a fait inconsciemment jouer. Il importe peu que le thème appartienne à un peuple plutôt qu'à un autre, et nous ne nous arrêtons plus au reproche adressé à Berlioz d'avoir fait voyager Faust en Hongrie, cette hypothèse étant en parfaite conformité avec sa conception du personnage errant. Ce qu'il suffit de constater, c'est que les idées et les rythmes de la Marche hongroise ont, à un rare degré, l'expression de l'activité guerrière, de l'énergie batailleuse, et que le musicien en a renforcé l'accent de façon à faire d'un simple morceau instrumental un formidable tableau de mêlée, puis d'enthousiasme vainqueur.

En traitant un thème hongrois, Berlioz a fait un admirable morceau de musique française.

Comparez les deux formes de la Marche de Racokzy : la forme simple qu'exécutent les tziganes, et la forme artistique et développée que lui a donnée Berlioz. Les premiers attaquent leur chant national de toute la force de leurs archets : c'est vraiment superbe, et frappe instantanément ; il faut dire aussi que cette impression peut rarement se soutenir jusqu'à la fin. Tout autre est l'interprétation française. Là, après avoir été annoncé par une sonnerie de trompettes, le thème est attaqué par les plus petits instruments, qui l'exposent tranquillement, d'une allure dégagée, presque railleuse, en se donnant des airs de siffloter une mélodie héroïque. Mais vienne le moment où la bataille approche, où le canon lointain retentit sourdement, et l'on sait à quel éclat extraordinaire, à quelle expression prodigieuse d'enthousiasme et de fièvre s'élève alors le même chant. Le Hongrois qui, après la première audition, vint féliciter Berlioz en lui disant : « Ah! Français!... révolutionnaire... savoir faire la musique des révolutions... » en avait, du premier coup, fort bien jugé. Et Berlioz, qui mérita ce compliment, était encore assez près de l'époque des soulèvements héroïques et des victoires glorieuses pour en avoir ainsi pu spontanément retrouver

(1) Cette dernière phrase confirme une de nos précédentes assertions disant que Berlioz, ou n'avait pas lu le second *Faust*, ou ne l'avait pas compris. En effet, il est si peu exact que Gœthe ait conduit son héros à Sparte, dans le palais de Ménélas, que c'est au contraire dans un château gothique de l'Allemagne du XVe siècle que l'antique Hélène, évoquée par le pouvoir magique du docteur Faust, consomme avec lui l'hymen qui symbolise l'union de l'antique poésie avec le génie moderne.

(2) L'idée de la guerre est d'ailleurs représentée par une scène importante dans le second *Faust*.

l'accent. La Marche hongroise est le plus merveilleux tableau de guerre dont les musiciens nous aient apporté l'écho.

Nous n'avons pas à suivre Faust dans toutes ses pérégrinations à travers la vie humaine : presque toute la musique qui se rapporte à cette partie de l'œuvre est tirée des *Huit scènes de Faust*, dont nous avons, au début de cette étude, considéré les caractères et les perfectionnements successifs. Ici encore, il faut noter que Berlioz ne s'est pas toujours conformé aux intentions du poète. C'est ainsi que la scène des Sylphes, au lieu d'avoir pour théâtre le cabinet du docteur Faust, où elle n'est qu'une fantasmagorie dont le sens est peu intelligible, est transportée sur les bords de l'Elbe, parmi des prairies et des bosquets parfumés de roses, prenant dans ce milieu nouveau un caractère de poésie bien plus accusé, et se rattachant plus étroitement à l'idée générale du poème, puisqu'elle nous fait assister au rêve de Faust, sa première vision d'amour.

Au reste, les parties ajoutées pour encadrer les morceaux anciens sont généralement d'un relief très accusé et forment à elles seules le tableau complet. Point n'est besoin de revenir sur l'aérienne valse des Sylphes, non plus que sur la douce cantilène : « Voici les roses », qui entourent la scène des Sylphes de façon si délicieuse. Pourtant, on ne saurait omettre ici de mentionner l'épisode descriptif représentant le voyage de Faust et Méphistophélès à travers les airs, avec ses gammes rapides des violons qui semblent s'enlever d'abord à travers l'espace, puis peu à peu se ralentissent et se transforment en un dessin qui glisse et plane dans les régions supérieures, s'enrichissant parfois de quelques ornements subtils, comme ce trille de flûte qui vient se poser, cristallin, au sommet de l'avant-dernier accord, — après quoi toute cette harmonie retombe doucement et se résout en une phrase mélodieuse et pleine, infiniment suave, qui marque le commencement du rêve de Faust.

Il est certain que les chansons de Brander et de Méphistophélès sont de beaucoup les parties les moins intéressantes de la scène de la Taverne, et sans doute de l'œuvre entière. Mais comme le tableau est indiqué d'une manière frappante par le chœur des buveurs qui les précède! La tournure des thèmes, la rondeur bouffonne des dessins, les rythmes heurtés, sans jamais cesser d'être nets, la tonalité, qui oscille incessamment du mineur aux tons majeurs correspondants, les sonorités même, tour à tour creuses et éclatantes, tout donne à l'ensemble une physionomie des plus caractéristiques. Il semble qu'on voie et le cabaret enfumé, et les rouges trognes des buveurs, et surtout le mouvement de cette foule grouillant dans l'atmosphère épaisse.

Mais le morceau par lequel la musique donne le plus nettement l'impression de la chose vue, c'est le finale de la seconde partie, avec son double chœur de soldats et d'étudiants. Sans cesse cette page évoque à ma pensée le souvenir d'un tableau d'Eugène Delacroix (dont le nom vient à tout moment sous ma plume), représentant, lui aussi, une scène de Faust. C'est la nuit, quand Faust vient de tuer en duel le frère de Marguerite. Au premier plan, s'ouvre une rue sombre, très étroite, aperçue dans le sens de la longueur, avec de hautes maisons allemandes, aux murs nus, presque sans jours, surmontées par les pointes des tourelles et des pignons ; au fond, une place dont on ne voit que le coin, avec le porche d'une église s'étalant largement sous une lumière intense. Il n'y manque que la vie pour que cette peinture ait l'air d'être la réalité même ; mais la musique de Berlioz va nous en donner l'illusion. En effet, dès que se font entendre les premiers accords, lourdement martelés par les archets, il me semble voir s'animer la rue noire et solitaire : les étudiants et les soldats s'avancent d'un pas lourd, en cadence, faisant traîner les rapières sur le pavé, et entonnant leurs chansons aux rythmes fortement marqués, aux harmonies massives, dessinées à larges traits, comme certains chants archaïques des contrapontistes flamands du XV^e^ siècle et parfois, par exemple, dans la glissade des voix sur le dernier *Gaudeamus*, évoquant des souvenirs de Rabelais. Puis les

voix se taisent, le rythme cadencé des violons et des basses poursuit encore un moment; mais voilà qu'un basson serpente, descendant peu à peu dans les notes les plus graves, se perdant enfin dans l'éloignement; et il semble qu'avec ses notes finales, les dernières files de la troupe nocturne, tournant au fond de l'étroite rue, aient disparu, et que le tableau soit redevenu solitaire...

Une pareille évocation de la vie n'est pas à proprement parler du réalisme : c'est plutôt, si l'on veut, de l'impressionnisme, le mot étant pris dans son sens le plus absolu. N'est-il pas merveilleux en effet que l'association de deux arts étrangers l'un à l'autre, mais coordonnés par l'imagination, puisse évoquer à la pensée des objets si précis, et donner une vision si intense?

Si Berlioz a mis quelque chose de lui dans son personnage de Faust, il faut reconnaître qu'il en a mis plus encore dans celui de Méphistophélès. Il est vrai que le type se prête à toutes les fantaisies. L'artiste, poète et musicien tout ensemble, a donc pu lui prêter ses sarcasmes favoris, et lui faire exprimer avec une liberté pleine et entière ses opinions les plus subversives!

Musicalement, le personnage est posé dès les premières notes. Les trombones, employés dans le registre à la fois le plus strident et le plus sombre, annoncent son entrée en trois notes rapides, accompagnés d'abord par une petite flûte cinglante, et ils continuent à répondre à sa voix pendant tout son premier dialogue avec Faust. L'instrument que Berlioz appelle ailleurs « l'instrument roi » est donc ici devenu « l'instrument diable » : il reste en effet intimement lié au service de Méphistophélès, et semble ne vouloir le lâcher jamais; c'est au point qu'adoucissant leurs sonorités, les trombones s'unissent encore pour accompagner la suave cantilène : « Voici les roses », leurs accords aux notes rapprochées soutenant la voix de leurs sonorités creuses, auxquelles il faudrait ajouter peu de chose pour les rendre sinistres.

Les coins de l'œuvre dans lesquels Berlioz manifeste sa fantaisie de maître orchestrateur sont assurément les parties les plus curieuses du rôle de Méphistophélès, qui, en dehors de cela, n'a guère à son actif que deux chansons prises aux *Huit scènes*. A ce rôle pourtant se rattache encore la scène des follets, d'une instrumentation si pittoresque, avec sa symphonie suraiguë de trois petites flûtes aux notes incisives.

On pourrait s'étonner, soit dit en passant, que Berlioz n'ait pas traité dans la *Damnation de Faust* la scène de la nuit de Walpurgis, si conforme à la nature de son génie. C'est peut-être tout simplement qu'il avait déjà traité ce sujet : le songe d'une nuit de Sabbat n'est-il pas la dernière partie de la *Symphonie fantastique*, autre œuvre de jeunesse qui se trouve ainsi redevable à Gœthe d'un de ses développements les plus caractéristiques? Au reste, Berlioz a emprunté à la scène du Brocken plusieurs détails de sa scène des follets. C'est un feu follet qui guide la course de Faust et de son compagnon à travers les rochers et les abîmes, et Méphistophélès lui dit : « Va droit, au nom du diable, ou j'éteins d'un souffle l'étincelle de ta vie ». Berlioz a repris l'idée et la phrase même, et il fait apostropher en ces termes ses follets danseurs :

> Au nom du diable, en danse,
> Ménétriers d'enfer, ou je vous éteins tous.

L'idée du menuet se trouve elle-même un peu plus loin dans la scène, quand Faust et Méphistophélès dansent tous deux, dans la nuit fantastique, avec « une Belle » et « une Vieille », en échangeant avec elles des propos galants, voire quelque peu obscènes...

Berlioz a si bien voulu donner à son œuvre un caractère essentiellement lyrique, qu'il en a supprimé toutes les scènes d'action. Ni la rencontre de Faust et Marguerite, ni les divers épisodes d'amour, scènes du jardin ou autres, ni la mort de Valentin, pas même la scène de l'église, pourtant si favorable à l'interprétation musicale, n'ont pris place dans sa « légende dramatique ». Cette simple constatation suffit à prouver d'une façon surabondante que la *Damnation de Faust* n'est pas faite pour le théâtre. Aussi le rôle de Marguerite se trouve-t-il

réduit à deux romances et à l'unique scène par laquelle Berlioz résume tous les épisodes d'amour. Ici, à la vérité, il n'a pu échapper à l'écueil de faire de la musique d'opéra. Cela n'empêche pas la mélodie principale du duo d'être un fort beau chant, d'une expression ardente et d'une forme mélodique aussi pure que soutenue. A-t-on jamais remarqué qu'il se trouve au milieu de ce long thème une inflexion qui rappelle exactement une formule mélodique favorite de Mozart? C'est sur les mots : « Enfin, je t'aperçois » : les notes sur lesquelles se chante ce commencement de vers se retrouvent, semblables, d'abord dans le dernier air de Dona Anna, de *Don Giovanni*, puis encore au début de l'air du grand prêtre dans la *Flûte enchantée*. Le musicien romantique s'est-il donc assagi au point que l'on retrouve maintenant du Mozart dans sa musique? Cela est aussi étonnant que si l'on rencontrait des hémistiches de Racine dans les vers de Victor Hugo!

Mais si le rôle de Marguerite est borné à trois seuls morceaux de musique, cependant, son personnage domine réellement le poème, car, au dénouement, c'est vers elle que convergent toutes les pensées, et c'est en son honneur que s'élèvent les derniers accords. L'œuvre ne pouvait rester conclue par l'arrêt impitoyable qui frappe Faust. Le crime d'amour a été puni; mais la victime doit-elle donc suivre le séducteur dans sa chute? Gœthe, indulgent à Faust lui-même, ne l'aurait pas voulu : à la dernière page du second *Faust*, l'âme du pécheur est définitivement rachetée par la supplication d' « une pénitente autrefois appelée Gretchen »; et c'est par la glorification de l'éternel féminin que l'ouvrage entier atteint à sa mystique conclusion.

Berlioz n'en pouvait pas juger différemment : l'apothéose de Marguerite est la terminaison naturelle de la *Damnation de Faust*. Il lui a réservé ses accents les plus admirables : jamais son inspiration n'a été aussi soutenue ni ne s'est élevée aussi haut que dans cette lente et longue mélodie de plus de cinquante mesures, qui se déroule, incessamment renouvelée, sans lacune et sans faiblesse, dans un sentiment mystique de la plus grande pureté, soutenue par des harmonies et des sonorités qui en rehaussent encore l'accent. C'est, pour l'œuvre du poète-musicien français, un dénouement d'une rare beauté, et d'autant plus digne d'être admiré qu'il réunit à la perfection artistique la hauteur et la sérénité de la pensée, exprimant enfin, fût-ce sous une autre forme, la même idée morale que le poète-philosophe allemand avait donnée pour conclusion à l'œuvre fondamentale de sa vie. JULIEN TIERSOT.

UN MAITRE DE L'ORCHESTRE

(FÉLIX WEINGARTNER)

Il est loin, Dieu merci! l'âge classique des chefs d'orchestre rococo. Berlioz les plaisantait naguère agréablement. Un jour, il rencontra une de ces respectacles perruques dans les couloirs du Conservatoire. La Symphonie en *ut* mineur de Beethoven avait ému, malgré lui, le champion des formes inflexibles et son agitation était extrême après cette tempête de sons. — Eh bien, qu'en dites-vous? dit, avec un sourire de Méphistophélès, l'auteur de la *Symphonie fantastique*. — C'est superbe! exclama l'autre dans un mélange comique d'admiration et d'effroi, mais, c'est égal, il ne faut pas faire de la musique comme cela! — Soyez tranquille, répondit Berlioz d'un ton amer, on n'en fera pas beaucoup.

La symphonie est certainement la plus merveilleuse trouvaille du XIXe siècle en fait d'art. C'est un langage inconnu des autres âges, une forme invisible de la beauté, mais d'une souveraine puissance évocatoire. C'est en quelque sorte l'âme universelle révélée et nombrée par l'âme humaine en ondes sonores. Cet organe nouveau, créé par les trois géants : Beethoven, Berlioz et Wagner, exigeait de nouveaux interprètes. Mais ils ne vinrent pas tout seuls. Dans son étude sur l'*Art de diriger*, Richard Wagner a vivement pris à parti l'armée de ces batteurs de mesure « qui font de leur art un composé hybride de grammaire, d'arithmétique et de gymnastique ». C'est Richard Wagner

qui, par son exemple et son action personnelle autant que par ses chefs-d'œuvre et ses écrits, a transformé l'art de diriger. Certes, on avait aimé et admiré Beethoven avant lui. Mais qui donc l'avait compris et pénétré dans la logique sublime de son développement? Qui donc avait jamais soupçonné la pensée humanitaire et religieuse qui s'épanouit grandissante à travers les neuf symphonies? Le maître de Bayreuth la découvrit avec l'enthousiasme d'un homme de génie qui rend hommage à son maître, et il nous semble presque aussi grand dans cette œuvre initiatrice que dans ses propres créations. Lui seul pouvait la faire. Car, pour voir le Titan dans toute sa hauteur, il fallait un autre Titan assis sur une cime égale, en face de lui. Je rappelle ces faits, que j'ai été un des premiers à signaler dans mon *Drame musical* et qui sont devenus presque banals aujourd'hui, parce qu'ils sont à l'origine du nouvel art de diriger.

De la conception nouvelle de la musique orchestrale est sortie une nouvelle école de chefs d'orchestre, en Allemagne aussi bien qu'en France, dans les pays scandinaves comme en Russie et en Italie. En ce sens, on peut dire que les Lamoureux, les Chevillard, les d'Indy sont des disciples de Wagner. Loin d'y perdre leur personnalité, ils l'ont au contraire découverte et développée en suivant sa méthode. Quant à M. Colonne, il s'est dégourdi et débrouillé en apprenant à nager sur l'océan capricieux de Berlioz.

Grâce à la généreuse hospitalité de nos directeurs de concerts, nous avons pu entendre en ces dernières années les plus éminents chefs d'orchestre allemands. C'est ainsi que nous avons admiré successivement l'élévation austère de Hermann Lévy, la souplesse enjôleuse de Mottl, la maîtrise impeccable de Hans Richter et la belle vigueur de Richard Strauss. Mais j'avoue que le concert du 5 février, dirigé par M. Félix Weingartner au cirque des Champs-Elysées, m'a donné une jouissance d'un genre supérieur, et, si j'ose dire, transcendant. Pour la caractériser en deux mots, je dirai que cet homme, d'un charme et d'un pouvoir exceptionnels, semble réunir dans sa personne la finesse exquise du tempérament slave à cette solidité et à cette large synthèse qui sont le propre du génie germanique lorsqu'il atteint toute sa hauteur.

On m'assure cependant qu'Autrichien par son père et Silésien par sa mère, M. Weingartner est d'origine allemande. Aussi n'est-ce là qu'une impression personnelle, mais je ne trouve pas d'autre mot que celui de nature slave pour désigner la fascination qui se dégage de cet artiste accompli.

Dès qu'il paraît au pupitre, on se sent en présence d'un maître. Sa personnalité a quelque chose de doux et de fort, de sérieux et d'inspiré. Le corps est mince ; le visage, où le front domine, a la maigreur intellectuelle d'un Botticelli. Les gestes sobres sont d'une précision incisive, et il serait difficile de peindre la grâce fluide de cette main gauche, qui tantôt commande le *pianissimo* avec un geste de primitif, tantôt semble flotter comme une palme sur l'onde mourante de la mélodie, tantôt darde son effluve vers les cuivres où va se déchaîner la fanfare. Mais c'est le regard qui guide les violons encore plus que la main. Dans les grands moments, l'œil fulgure, et toujours il couve ses chers instruments à cordes qui frémissent comme l'âme chantante de l'humanité dans le grand orchestre de la nature. Même quand les paupières se baissent, des rayons obliques s'en échappent vers les altos et les violoncelles. Toujours caractéristiques et jamais exagérés, les mouvements de Weingartner sont des signes graphiques qui peignent l'identification de sa sensibilité avec tous les timbres des instruments et toutes les voix de la symphonie. S'agit-il d'éveiller les démons des contrebasses et les sylphes de la flûte, il aura l'agilité et l'ubiquité d'un Ariel. Comme l'esprit familier de Prospéro, il a l'air de dire à chaque maître : « Faut-il voler dans l'air, nager dans l'eau, plonger au feu, fendre les nuages convulsés? Ariel s'élance à ton commandement, Ariel et toutes ses forces sont à toi! » Mais s'agit-il de dominer les grands ensembles d'une ferme volonté, de résumer la pensée d'une œuvre dans une conclusion puissante, il aura le calme et la force de Prospéro. Phénomène plus curieux encore, à chaque nouveau morceau qu'il dirige, une transformation subite s'opère dans le musicien. Au moment où son bâton frappe le signe d'attention sur le pupitre, on dirait que le maître qu'il va interpréter s'est incarné en lui. Le voilà devenu Weber, Liszt ou Beethoven!

Le programme du concert enclavait la mu-

sique d'un siècle. Gluck, Mozart, Berlioz et Wagner, voilà en effet de grandes étapes dans l'art magique et magistral de la symphonie. M. Weingartner a prouvé sa maîtrise par la sûreté avec laquelle il a fait ressortir le style et le caractère de ces héros de la musique moderne.

Il a donné à l'ouverture d'*Alceste* la sévérité architecturale d'un temple dorien, où les plaintes de la reine malheureuse passent comme une théorie de femmes éplorées aux bras tendus, aux plépos traînants. Les lignes sont grandes, tragiques et nues. — Avec la Symphonie en *mi* bémol de Mozart, la personnalité du chef d'orchestre se transforma sensiblement. Elle prit involontairement quelque chose de la grâce maniérée, de la gaieté spirituelle et pimpante d'un salon aristocratique vers la fin du XVIII[e] siècle. Mais les meubles en bois de rose et en acajou, les habits brodés et les chevelures poudrées, ornées de plumes, que rappellent ces rythmes légers, disparurent bientôt sous les nuages de parfums enivrants qui sortent des mélodies de Mozart, pareilles à de grandes fleurs amoureuses et vivantes. — Ce fut bien autre chose quand il en vint aux fragments de la symphonie de *Roméo et Juliette.* Ici, le musicien parut entrer dans son véritable élément. La tristesse de Roméo, la fête chez Capulet, cette mélancolie d'amour au milieu des bruits du bal, des rires des masques et des grincements sourds du féroce Tybalt, la grande solitude du cœur dans une foule affolée de plaisir : tout cela fut peint avec un sens aigu du coloris, un nuancement subtil et cette morbidesse passionnée, cet alanguissement douloureux qui est comme l'essence du romantisme et du génie de Berlioz. — Le chef d'orchestre donna, par contre, au prélude et au finale de *Parsifal* la solennité profonde d'un mystère religieux. Le morceau se compose de quatre mélodies qui se répètent alternativement, mais qui vont s'élargissant jusqu'au bout par une orchestration savante. L'art de M. Weingartner dans l'expression de ce prélude et de ce finale consiste dans l'égalité continue qu'il maintient à la mesure et dans la fluidité du mouvement, ce qui donne à la longue la sensation de l'infini et d'une montée lente dans un air lumineux et raréfié. — Toutefois, c'est dans l'ouverture de *Tannhæuser* que M. Weingartner a déployé toute sa puissance. Je ne connais pas d'œuvre qui joigne d'une telle envergure le pittoresque au sublime. M. Weingartner a mis en plein relief ses grandes lignes et ses moindres détails. Il a joué la marche des pèlerins un peu plus lentement que la plupart de ses collègues, lui laissant ainsi sa noble gravité chargée de repentir. Par contre, il a enlevé avec une fougue endiablée le prodigieux tableau du Vénusberg. Quel entrain, quelle furie dans les appels des Bacchantes, dans les rugissements des Faunes, dans le chant de désir de Tannhæuser et dans l'apparition de Vénus, d'une volupté dissolvante! Mais c'était une furie subtile et aérienne. Celui qui la provoquait n'en était pas submergé. Il conduisait l'orgie en maître et enveloppait d'un voile rose ses nudités fuyantes et fantomales. Avec le retour triomphal du motif des pélerins, que ramène la fanfare des trombones dans une lumière stridente, Ariel, en un clin d'œil, redevint Prospéro. Par l'énergie, l'ampleur et la magnificence du rythme, il nous communiqua l'enivrante sensation d'un soleil levant de l'Esprit sur l'océan joyeux de la Nature bouillonnante. Et pas une mesure de ce finale d'une si formidable intensité, rendu par ces merveilleux exécutants, où le maître impérieux et calme n'ait paru tenir tout l'orchestre ramassé dans sa main, en s'élevant avec lui à une hauteur vertigineuse.

Le public, qui a la mauvaise habitude de se lever à la fin du concert, était resté cloué sur place, immobile et dompté. La triple salve d'applaudissements dont il salua le maëstro trois fois rappelé, semblait dire : « Merci, Ariel! Bravo, Prospéro! »

Je me suis demandé en sortant de ce concert pourquoi ce chef d'orchestre m'avait réellement transporté dans les sphères supérieures de l'art. C'est, je crois, parce qu'à la fibre vibrante d'un véritable artiste il unit la haute culture intellectuelle d'un penseur et la compréhension d'une belle âme de poète. Avec l'importance qu'a prise la musique symphonique dans notre société, ces trois conditions sont désormais indispensables pour faire un bon directeur. Mais alors l'orchestre peut nous donner des joies incomparables et de rares consolations. Au milieu de la dégénérescence et de la dépression de nos arts, dans la misère lamentable du théâtre contemporain, il nous permet de boire, un instant, à la source éternelle

de la Beauté et de la Vie. Il nous rappelle que cette source coule toujours — en nous!

EDOUARD SCHURÉ.

Chronique de la Semaine

PARIS

CONCERTS LAMOUREUX

Nouveau succès, nouveau triomphe de M. Félix Weingartner, dimanche dernier, au Cirque des Champs-Elysées ; mais, cette fois, les applaudissements enthousiastes de la foule s'adressaient non seulement au chef d'orchestre, mais encore au compositeur.

Déjà, l'an passé, il nous avait fait entendre une de ses œuvres ; mais le *Roi Lear*, apprécié de certains connaisseurs, n'avait, en somme, obtenu qu'un succès d'estime. Le nouvau poème symphonique du jeune maître, le *Séjour des Bienheureux*, qui procède du même système que le précédent, a été mieux goûté, en dépit d'une certaine obscurité qui plane sur une partie de l'ouvrage. S'inspirant du tableau de Bocklins, le musicien nous transporte au bord de la mer, où flotte une belle forme féminine, saluée par des voix incertaines venant des profondeurs. Les voix s'accentuent et deviennent plus claires, plus distinctes. Le plein jour a lui et des couples de jeunes gens s'approchent du rivage en rondes joyeuses. Tout ce début est nettement et habilement exposé par un heureux choix de thèmes caractéristiques, admirablement développés. Peu à peu, les danses s'éloignent et des sons mystérieux font entendre. Les motifs reparaissent, se combinent et s'entrelacent; mais déjà on ne saisit plus complètement la pensée du musicien, qui termine son œuvre par un faible rappel, sorte d'écho lointain, du thème de la danse. Abstraction faite des parties qui ont paru un peu obscures après cette unique audition, celles qui sont demeurées accessibles au public étaient assez belles et révélaient chez l'auteur assez de talent, de science et d'habileté pour justifier le chaleureux accueil fait par l'auditoire à cette importante composition.

A l'exemple de Berlioz, M. Weingartner a transcrit pour orchestre l'*Invitation à la valse* de Weber. Sans y attacher trop d'importance, ce travail, qu'il faut plutôt considérer comme le délassement d'un grand artiste, est intéressant, curieux, amusant; les motifs de la valse s'entremêlent, se superposent d'une façon très originale ; et le public gardera longtemps le souvenir d'une certaine gamme ascendante des harpes qui a chatouillé agréablement son oreille et fait passer dans toute la salle comme un petit frisson de volupté.

Le concert débutait par une magistrale exécution de l'ouverture d'*Euryanthe*. Jamais, je crois, l'œuvre de Weber n'a été interprétée chez nous avec une pareille autorité. M. Weingartner nous y a fait vraiment découvrir des beautés inconnues, insoupçonnées.

J'en dirai autant de la *Symphonie* en *ut* mineur de Beethoven. M. Lamoureux, et je l'ai souvent constaté, nous avait habitués à une exécution très fine, très correcte, dans laquelle tous les détails étaient mis en relief avec un soin infini, et que nous pouvions en quelque sorte considérer comme se rapprochant le plus possible de la perfection. Outre cette correction et ce soin dans les détails, M. Weingartner nous a donné de l'œuvre de Beethoven une interprétation plus expressive, plus dramatique. On peut dire qu'il nous a fait pénétrer plus profondément dans la pensée du grand maître.

Terminons en citant pour mémoire *Tasso*, poème symphonique de Liszt, œuvre bien démodée, dépourvue d'intérêt, mais que l'on a pourtant écoutée sans trop d'ennui, et qui a même produit un certain effet, surtout dans le finale, grâce à l'habile direction de l'éminent chef d'orchestre.

ERNEST THOMAS.

A l'Opéra, quelques débuts se sont succédé depuis quinze jours qu'il convient de signaler ici, d'autant que ce sont tous des ténors, l'oiseau rare; et même la série n'est pas close. En attendant le Corse Paoli, dont on vante la voix de stentor, nous avons donc entendu successivement deux prix du Conservatoire, MM. Laffitte et Demauroy, et un Russe d'Odessa, M. Féodorow. C'est encore le dernier le plus intéressant. M. Laffitte s'était déjà essayé dans le David des *Maîtres Chanteurs*, si aimablement créé ici par M. Vaguet. Il a fait un début plus officiel dans *Faust*, où il rendra des services, par sa voix vraiment agréable et son intelligence scénique. M. Demauroy a un organe plus puissant et soutient suffisamment un rôle comme celui de Siegmund de la *Valkyrie*, mais l'expérience lui manque davantage, et aussi le charme vocal. Il est juste de dire qu'un débutant qui réussirait de prime abord dans un pareil rôle serait déjà sinon un ténor classé, du moins un véritable artiste.

Quant à M. Féodorow, on peut lui accorder un peu des qualités de l'un et de l'autre, avec quelques moyens en plus. Ce n'est pas un fort ténor, mais c'est un vrai premier ténor, à la voix facile et sonnant bien, d'un timbre sympathique et chaud, suffisamment puissante, avec trois ou quatre notes hautes vraiment pleines et belles. Il a débuté dans le rôle de Jean du *Prophète*, qui ne lui convient pas mal, en effet. Mais il lui reste à perdre la gaucherie de son jeu, qui semble intelligent cependant, et à l'animer de quelque feu dramatique; il lui reste aussi à se débarrasser, autant que faire se pourra, d'un accent encore déplorable. — Comme énergie dramatique, ce n'est pas la présence de M^lle^ Delna qui pouvait l'inspirer! Quelle chose étrange que de

voir cette jeune fille à l'instinct si merveilleux et si original dans le comique, se laisser écraser à l'Opéra comme d'un manteau de glace, et ralentir avec une ampleur tranquille la plupart des mouvements ! H. DE C.

⚜

Au moment où une souscription internationale est ouverte pour élever à Vienne, au grand maître Johannès Brahms, un monument digne de lui, Mme Roger-Miclos a été bien inspirée en inscrivant, aux programmes des séances pour piano et violoncelle qu'elle donne en ce moment à la salle Pleyel avec M. René Carcanade, les deux superbes *Sonates* op. 38 et 99 du maître de Hambourg. Elle se souvient encore du charmant accueil que le grand compositeur lui a fait à Vienne!

Des deux *Sonates*, que Brahms a écrites pour piano et violoncelle, l'œuvre 99 est, sinon la plus belle, tout au moins la plus difficile d'exécution. C'est celle-là que Mme Roger-Miclos et M. Carcanade ont fait entendre dans leur première séance du 9 février. L'interprétation en fut de tout point remarquable et les excellents artistes ont donné un fort beau style à l'*allegro vivace*, qui débute par une attaque si vigoureuse du clavier, à l'*adagio affetuoso*, dans lequel s'enlève très haut le délicieux thème chanté par le violoncelle sur la corde *la*, à l'*allegro passionato*, tenant lieu de scherzo, en lequel se distinguent la finesse et l'esprit de Brahms, et enfin à l'*allegro molto*, d'un caractère champêtre vraiment ravissant.

Mme Roger-Miclos et M. R. Carcanade ne furent pas moins remarqués dans la *Sonate* op. 40 de L. Boëllmann, dont l'*andante* semble laisser pressentir la fin prématurée du charmant compositeur, et dans la *Sonate* op. 18 d'Antoine Rubinstein. Ovations, rappels, fleurs, rien ne leur a manqué. H. IMBERT.

⚜

Le « clou » du concert donné par M. J. Salmon, à la salle Erard, le 10 février, était la première audition de la *Sonate* pour piano et violoncelle du jeune compositeur prodige M. Georges Enesco, qui, n'ayant pas atteint encore sa dix-septième année, a déjà écrit nombre de symphonies, quintettes, sonates, *lieder*, etc., œuvres dans lesquelles se distingue un tempérament déjà assagi. On se souvient du succès qu'obtinrent aux Conerts Colonne du Châtelet son *Poème roumain* et, au Nouveau-Théâtre, sa *Sonate* pour piano et violon. Celle qu'il vient d'écrire pour le violoncelle accuse toujours une fort belle ligne, une architecture solide, des détails de vif intérêt et des thèmes de haute distinction. Peut-être trouverait-on qu'il abuse de certains dessins qui lui plaisent et qu'il prolonge au delà de toute limite. Cela tient certainement à la fougue de sa jeunesse et, lorsque l'expérience et les conseils l'auront éclairé sur quelques imperfections, nul doute qu'il n'obtienne un résultat encore plus satisfaisant. Ce qu'il y a de sûr, c'est que la nouvelle *Sonate* pour piano et violoncelle semble avoir été écrite par un compositeur d'un âge beaucoup plus avancé.

M. Enesco, qui joue du clavier aussi bien que du violon, tenait la partie de piano, alors qu'il avait pour partenaire M. J. Salmon, dont la belle tenue sur son instrument, la sûreté du jeu ont été très appréciés. Il a du reste dévoilé encore mieux ses qualités dans le *Concerto* pour violoncelle (bien vieux jeu) d'Haydn, dans une *Etude* de Chopin, une *Sérénade* de Saint-Saëns et, enfin, dans une *Suite* pour violoncelle, dont il est l'auteur.

H. I.

⚜

La brillante audition d'élèves donnée par Mme Marthe Crabos comptait dans son élégante assistance des artistes de valeur, qui ont concouru à son succès.

Mme Renoult-Chesneau a donné une excellente interprétation de la paraphrase de Périlhou-Massenet sur *Esclarmonde* : la *Danse des Esprits*. Nombreuses furent les pages de ce compositeur par lui accompagnées au cours de la séance. Signalons sa *Chanson à danser de 1613*, dite ravissamment par la jeune élève Mlle M. F.

Succès pour le violoniste Dumas dans sa *Tarentelle*, qui lui a valu les plus flatteurs suffrages. On a beaucoup remarqué et applaudi la voix de Mlle M.B. dans les *Fées* de Saint-Saëns et l'air d'*Hérodiade* de Massenet, chantés en artiste par cette jeune élève d'avenir. Plusieurs chœurs dont un de Périlhou : *Heureuses Funérailles*, ont été enlevés avec un parfait ensemble.

La jolie mélodie : *Nell* a été délicieusement chantée par Mme Crabos, dont le talent a mis en lumière toute la grâce de cette page et la réelle valeur d'une inspiration de Brahms : la *Sérénade inutile*, toutes deux bissées d'enthousiasme. Il en fut de même pour l'air de *Sigurd* de Reyer.

Mme Crabos se fera entendre le 23, à la première des quatre séances de musique données par le distingué violoniste Dumas à la salle des Quatuors Pleyel, et aux suivantes qui auront lieu les 30 mars, 27 avril et 17 mai, à 9 heures du soir, avec son concours et celui de plusieurs artistes de talent.

⚜

Une petite anecdote sur M. Daniel Herrmann, l'excellent violoniste de Mulhouse : l'année dernière, à la salle de la rue d'Athènes, il exécutait dans un fort beau style une des merveilleuses sonates de Johannès Brahms pour piano et violon. Un de nos confrères lui disait au foyer, après la séance : « C'est fort bien, mais vous devriez jouer un autre violon ; celui que vous possédez ne vous convient pas ; le son est défectueux. » — Cette observation ne tomba pas dans l'oreille d'un sourd. Une personne qui était présente et qui s'intéresse vivement aux jeunes artistes, a envoyé à M. Daniel Herrmann un superbe Guarnerius, de conservation parfaite, qu'il a fait sonner admira-

blement au concert donné par M[lle] Adine Ruckert, à la salle Erard, le 6 février. Voici encore une jeune pianiste, dont les débuts ont été fort remarqués. Sœur d'une de nos brillantes élèves du Conservatoire, elle a reçu en Allemagne les conseils de M[me] Clara Schumann et on s'en aperçoit bien. Elle a joué en un beau style, avec M. Daniel Herrmann la *Sonate* (op. 108) pour piano et violon de Johannès Brahms, puis, seule, le merveilleux *Carnaval* de Schumann et des pièces de Chopin. N'oublions pas des *Variations et fugue* de M. Norman O'Neill, dans le style de Schumann, que nous avons trouvées vraiment intéressantes. M. Daniel Herrmann a également fort bien exécuté divers morceaux de Leclair, Vivaldi, etc.

H. I.

⚜

Qu'eût pensé César Franck si on lui eût dit que cinq ans après sa mort, des séances entières seraient consacrées à sa musique et qu'un public aussi nombreux qu'enthousiaste applaudirait un programme uniquement composé de ses œuvres? C'est cependant ce qui se produit aujourd'hui, et, à chaque exécution, il semble que les auditeurs se laissent de plus en plus pénétrer par le rayonnement quasi mystique, par l'auroral frisson d'au-delà, qui émanent de ces phrases qu'a seule pu concevoir l'âme toute blanche de l'angélique musicien.

Mais pour que cette impression si spéciale se dégage entière, il faut une interprétation impeccable, telle que nous l'a donnée le vendredi 10 février, à la salle Pleyel, le Quatuor Armand Parent. Il ne nous souvient pas d'en avoir entendu une meilleure. Sans entrer dans l'analyse d'œuvres désormais classiques, disons cependant que M. Parent et M[lle] Boutet de Monvel ont joué avec une maîtrise incomparable la *Sonate* pour piano et violon. L'éloge de ces deux excellents artistes n'est plus à faire, mais nous tenons à constater qu'ils se sont, cette fois, pour ainsi dire surpassés. L'union intime des deux instruments, la profondeur du sentiment, la puissance comme la douceur du violon de M. Parent, tout s'est réuni pour dégager de ces nobles mélodies l'émotion large et pénétrante qui leur est propre, et pour donner la sensation si rare de la perfection atteinte. Une véritable ovation a salué l'accord final.

Le *Quatuor* et le *Quintette* n'ont pas été moins bien accueillis. Je ne m'arrêterai pas au *Quatuor*, où, à côté d'envolées magnifiques, je ne puis m'empêcher de trouver quelques longueurs. Quant au *Quintette*, faut-il signaler la belle phrase de piano du *lento*, l'énergie de l'*allegro*, la reprise dans un mouvement rapide du premier thème, les grandes gammes ascendantes qui donnent à la fin leur fier coup d'aile? Faut-il admirer une fois de plus la pureté virginale et l'expansion planante de l'*adagio*, le vigoureux coloris de l'*allegro* final? Disons seulement que toutes ces beautés ont été mises en pleine lumière et que l'interprétation de ce chef-d'œuvre n'a absolument rien laissé à désirer.

Trois mélodies, parmi lesquelles le *Nocturne* m'a particulièrement séduit, ont été chantées avec beaucoup de goût par M[lle] Mathieu d'Ancy.

J. d'Offoël.

⚜

Au cercle de l'Union artistique (l'Epatant), MM. Parent, Lammers, Denayer et Baretti ont exécuté, avec le concours si remarquable de M[lle] Boutet de Monvel et celui de M. Bailly, le *Deuxième Sextuor* de René de Boisdeffre. Voilà une œuvre sincèrement écrite, d'une belle ligne mélodique, toujours distinguée et qui classe son auteur au nombre des compositeurs français qui ont su écrire des pages intéressantes de musique de chambre. En la même séance, on a entendu le *Quintette* de Svendsen, dont l'éloge n'est plus à faire. L'interprétation des deux œuvres a été parfaite, et les membres du cercle ont fait fête aux excellents artistes.

⚜

La Tarentelle, société instrumentale d'amateurs, a donné, le mardi 7 février, à la salle Erard, son dix-neuvième concert depuis sa fondation, qui remonte à onze ans. L'orchestre était toujours très habilement dirigé par M. Edouard Tourey, qui a été très applaudi ainsi que l'orchestre à raison de la belle interprétation de la *Symphonie* en *ré* d'Haydn et de l'ouverture et de l'air de ballet de *Prométhée* de Beethoven. Les solistes, M[lle] Lowentz et M. Léon Beyle, de l'Opéra-Comique, et M. Eug. Sizes, l'excellent baryton de l'Opéra, ont eu un immense succès, qui s'est traduit par des bravos bien mérités. N'oublions pas le violoniste Pennequin, qui, accompagné par l'orchestre, a enlevé avec une maëstria incomparable le *Concerto* en *mi* mineur de Mendelssohn.

⚜

Les matinées organisées chez elle par M[me] Colonne, les premier et troisième mercredis de chaque mois, sont toujours des plus intéressantes. C'est ainsi que le 15 février, on a pu entendre une belle *Sonate* de Hændel pour deux violons, exécutée magistralement par M[lles] Vormèse et Dellerba, diverses pièces pour le clavier, notamment les *Variations* de Schubert, finement détaillées par M[lle] Flora Weiss, de beaux *lieder*, et parmi eux *Novembre* de M. Trémisot, sur les vers de Paul Bourget, dit avec une grande émotion par M[me] Ch. Max, dont l'organe est des plus sympathiques... La deuxième matinée aura lieu le mercredi 1[er] mars.

⚜

Nous apprenons avec plaisir que M. Charles Lamoureux, alité depuis quatre mois, est aujourd'hui en pleine convalescence et qu'il espère pouvoir reprendre prochainement la direction de son orchestre.

BRUXELLES

Quelle foule, dimanche, à l'Alhambra, et que débordant enthousiasme au sixième concert d'abonnement de la Société symphonique des Concerts Ysaye! Une fois de plus, l'art magique de Richard Wagner associé au nom du plus passionné et du plus rayonnant de ses interprètes, Félix Mottl, aura accompli ce miracle de tenir pendant deux heures dans une sorte de béatitude inconsciente une foule deux fois renouvelée de plus de deux mille personnes. Car la salle de l'Alhambra était comble à en craquer, et cette masse humaine, haletante, subjuguée, anéantie dans une sorte d'extase esthétique, écoutant comme hypnotisée dans l'immobilité d'une contemplation.

J'ai assisté à bien des concerts, à bien des fêtes artistiques; je n'ai eu qu'une ou deux fois, à Bayreuth par exemple, la sensation absolue et complète d'une communion aussi étroite entre l'œuvre d'art et les auditeurs.

Le programme de ce concert, on le connaît : pour commémorer la mort de Wagner (13 février 1883), il était entièrement consacré à l'œuvre du maître et comprenait, outre les ouvertures de *Lohengrin* et des *Maîtres Chanteurs*, la grande scène d'amour du deuxième acte de *Tristan* et le troisième acte du *Crépuscule des Dieux* jusqu'à la mort de Siegfried. Ce dernier fragment n'avait pas encore été donné à Bruxelles en audition publique. Il a produit une indicible impression et déchaîné un ouragan d'acclamations à ses interprètes et à l'illustre chef d'orchestre qui conduisait l'exécution. Celle-ci a été parfaite, d'une homogénéité rare, fondue dans ses moindres détails. La délicieuse scène des filles du Rhin lutinant Siegfried et lui révélant la destinée tragique qui l'attend, a été conduite par M^me^ Mottl avec une grâce, une aisance, une sûreté absolument admirables, et la gracieuse artiste a trouvé dans ses partenaires, M^lles^ Tomschick et Friedlein, des voix solides et des musiciennes accomplies pour la seconder. M. Wilhelm Grüning, de l'Opéra de Berlin, dans le récit des exploits de Siegfried, a ravi l'auditoire par la pureté de son style et la justesse de sa diction. « Je ne sais pas un mot d'allemand, me disait un auditeur à la sortie, et j'ai tout compris! » Voilà qui n'est point banal. L'excellent ténor, bien connu d'ailleurs des pèlerins de Bayreuth, a obtenu un succès considérable et de tout point justifié, qu'a partagé du reste M. Karl Nebe, de Carlsruhe, qui s'était chargé des rôles tout à la fois de Hagen, de Gunther et du petit chœur des huit vassaux. Ce qui est inappréciable chez tous ces artistes d'outre-Rhin, chez lesquels tel ou tel détail de l'exécution vocale peut ne pas plaire, c'est la sûreté du phrasé, la fermeté du rythme, la compréhension intime de l'ensemble de la composition et c'est ce qui assure à leur exécution cette unité de style qui est une des conditions absolues de l'impression esthétique dans une œuvre de ce genre.

Dans la grande scène de *Tristan* (*lento* en *la* bémol), M^me^ Mottl, que ses moyens vocaux sembleraient plutôt destiner aux chants de demi-caractère, a été superbe d'énergie passionnée après avoir été exquise de tendresse enlaçante au début de ce duo fameux. M. Wilhelm Grüning, de son côté, a eu des moments délicieux, surtout dans les passages en demi-teinte de ce nocturne à deux voix. M^lle^ Tomschick était chargée du rôle de Brangæne.

Ce qu'il faut louer à l'égal des solistes, c'est le jeune et excellent orchestre des Concerts Ysaye. Il avait été si parfaitement préparé par M. Guillaume Guidé, que M. Mottl, qui devait faire primitivement trois répétitions pour le mettre au point, a pu déclarer qu'il se contenterait de deux, tant la besogne avait été bien faite. Et il lui a suffi de quelques indications pour aboutir à l'interprétation tour à tour chaude et caressante ou puissante et colorée qu'exigent ces grandes pages wagnériennes, où il semble que la musique symphonique atteigne véritablement le degré suprême de ce qu'il y a en elle de puissance expressive et pittoresque. Des ondes éthérées de *Lohengrin* aux flots tumultueux de *Tristan*, de la grandeur épique des scènes du *Crépuscule* à la bonhomie bruyante et emphatique des *Maîtres Chanteurs*, quelle gamme de sonorités, de colorations, quelle dégradation de nuances et de tons! Félix Mottl s'entend comme personne à mettre en relief cet aspect des partitions wagnériennes. Il est le plus coloriste des grands chefs d'orchestre wagnériens; il est le Véronèse ou le Rubens du bâton!

N'oublions pas de mentionner la *Symphonie funèbre*, par laquelle débutait le concert, et qui, écrite par Wagner pour orchestre d'harmonie, à l'occasion du retour des cendres de Weber à Dresde, en 1844, était une véritable primeur pour le public bruxellois, puisque la partition n'en est pas publiée et que, depuis 1844, cette œuvre n'avait plus été exécutée. C'est une page charmante, d'un sentiment poétique fin et délicat, où s'exprime une tendresse émue, un regret intime plutôt qu'une grande et pathétique douleur. Détail curieux et bien caractéristique : Wagner avait combiné les choses de telle sorte que le cercueil contenant les restes de Weber devait être descendu dans le caveau au moment où retentit pour la dernière fois la principale mélodie empruntée par lui à la partition d'*Euryanthe*: à la fin de ce thème, il y a une pause de quatre temps. C'était le moment où le cercueil devait toucher le fond. Alors seulement, l'acte suprême accompli, l'harmonie devait faire entendre les deux accords qui terminent le morceau. N'est-ce pas un trait curieux, que cette double préoccupation de mise en scène et d'émotion poétique? M. KUFFERATH.

La seconde séance de l'histoire de la sonate a eu lieu samedi passé, salle Erard. Très en forme, cette fois, grâce à de nombreuses et sérieuses répétitions, inspirés aussi par la beauté des œuvres qu'ils avaient choisies, MM. Maurage et Moulaert ont donné une interprétation vivante et colorée de la gracieuse *Sonate* de Mozart, et ont fait de louables efforts pour faire comprendre la grande beauté et le charme pénétrant de la *Sonate* en *mi* bémol (op. 12, n° 3) de Beethoven. L'archet de M. Maurage a surtout été admirable de souplesse dans l'*adagio con molto espressione* de Beethoven. Avec quel charme et quelle expression il l'a chanté; c'était ravissant. Son instrument a parfois des sonorités exquises dans les demi-teintes et son phrasé est d'une belle exposition. Beethoven aura là un bon interprète dans un avenir pas lointain.

M. Cohen, chaud, vibrant, a eu sur Mozart, Beethoven et Schumann, de très intéressantes choses à dire, grâce à de sérieuses recherches faites dans des ouvrages allemands non encore traduits.

⚜

M. Van Dam vient de former, avec des éléments jeunes de notre Conservatoire, un nouvel orchestre que le public a été appelé à apprécier à la Grande Harmonie.

L'essai est assez heureux, et, comme ensemble il y a de la discipline, mais comme justesse... hum! surtout dans le *Concerto* pour piano et orchestre (*ut* mineur) de Beethoven. M. Van Dam, qui est un musicien, a dû, comme nous, avoir bien mal aux oreilles en entendant les bois, et les cuivres, et les basses, jouer un quart de ton (est-ce que j'exagère?) plus haut que le piano.

M. Janssens, le pianiste, m'a paru avoir beaucoup de qualités, mais dans ces conditions, il est bien difficile d'apprécier son interprétation.

Mlle Collet a une jolie voix, un peu tremblante pour cause d'émotion. Elle a chanté gentiment l'air de l'opéra le *Huron* de Grétry, et plusieurs romances.

Plusieurs solistes, dont quelques-uns promettent, ont joué dans Haydn et dans l'air du ballet de *Prométhée* de Beethoven.

Quand le piano sera d'accord avec l'orchestre, ou que l'orchestre voudra bien descendre au ton du piano, ça ira. E. D.

⚜

La Société des Concerts Ysaye annonce deux concerts supplémentaires, qu'elle donnera encore avant la fin de la saison; l'un est fixé au 19 mars et se fera sous la direction de M. Félix Weingartner, auquel notre illustre collaborateur Edouard Schuré consacre aujourd'hui un si chaleureux tribut d'admiration; l'autre est fixé au 23 avril et sera consacré tout entier à l'audition d'œuvres belges : l'*Hymne au printemps* de M. Emile Agniez, pour orchestre et chœurs d'enfants (les chœurs des écoles communales de la ville), la *Rapsodie walonne* pour piano et orchestre de M. Th. Ysaye, récemment très applaudie à Liége et à Anvers (piano, M. Th. Ysaye), et enfin la *Fête romaine* (fragment de la *Freïa* d'Erasme Raway), dont le succès a été si éclatant dernièrement à Verviers. Les chœurs de cette dernière œuvre seront chantés par le Choral mixte de M. Léon Soubre. M. Eugène Ysaye reprendra ce jour-là son poste au pupitre, comme il l'a fait chaque fois qu'il s'est agi d'initier le public aux œuvres de l'école nationale.

⚜

M. Edouard Schuré, l'illustre philosophe qui révéla Wagner aux français et à qui nous devons ces profondes études : les *Grands Initiés*, l'*Ange et la Sphynge*, *Aux sanctuaires d'Orient*, viendra donner une conférence-lecture au Cercle de la Libre esthétique, le 16 mars prochain.

Annonçons également une conférence de M. Vincent d'Indy au Cercle artistique. Sujet : *De Bach à Beethoven*. Le jeune maître français illustrera lui-même au piano son exposé théorique et historique. La date de cette intéressante séance n'est pas encore fixée.

⚜

Le Cercle artistique et littéraire annnonce, pour le mardi 21 février, une soirée musicale, avec le concours de Mlle Marie Panthès, pianiste, de M. Jacques Thibaud, violon solo des concerts Colonne de Paris, et de M Jean Gérardy, violoncelliste.

⚜

Mme Eugénie Dietz, pianiste, donnera les 21, 23, 28 février et le 2 mars, à 8 1/2 heures, par invitation, dans la salle Ravenstein, quatre séances de clavi-harpe, avec le concours de Mlle Angèle Bady, cantatrice, et de M. Stanley Moses, violoniste.

L'audition de l'instrument sera précédée d'une causerie de M. Christian Dietz, qui en est l'inventeur.

⚜

La Société des Nouveaux Concerts de Liége, sous la direction de M. Sylvain Dupuis, annonce pour son quatrième concert, le dimanche 5 mars, la première exécution en Belgique de la *Prise de Troie* d'Hector Berlioz.

Voilà une entreprise qui certainement attirera l'attention de tous les artistes et musiciens. Les soli sont ainsi distribués :

Cassandre, prophétesse troyenne, Mlle M. Flahaut, de l'Opéra de Paris; Chorèbe, fiancé de Cassandre, M. Alfred Honin; Enée, héros troyen, M. M. Duffaut; Ascagne, fils d'Enée, Mlle Camille Lejeune; Hécube, épouse de Priam, Mme Fick-Wéry; Priam, l'ombre d'Hector, M. François Salden; Hélénus, fils de Priam, M. José Dethier; Panthée, prêtre troyen, M. Abel Orban ; un soldat troyen, un chef grec, M. Victor Bosson; chœurs : Cercle choral de Dames et Société royale la Légia.

CORRESPONDANCES

BERLIN. — Le Dr Wüllner poursuit ses récitals des *lieder* de Schubert avec son indiscutable autorité. Sarasate a donné une matinée populaire, où l'on s'est porté en foule. Dans les nombreuses soirées de piano, nous noterons celles de M. Breitner, bien connu à Paris, qui est venu offrir en primeur les *Djinns* de César Franck, ainsi que les *Variations symphoniques* du même auteur. A son programme, M. Breitner avait encore un *Concerto* assez intéressant de Ed. Schütt et la *Rapsodie d'Auvergne* de Saint-Saëns. M. Breitner a fait ici très bonne impression.

M. Busoni, après son historique du concerto de piano, sur lequel nous reviendrons, a donné un récital comprenant du Bach, Beethoven, Chopin et Liszt. C'est une chose admirable que le jeu de M. Busoni dans ses arrangements des pièces d'orgue de Bach, qu'il rend au piano intégralement pour ainsi dire, tant en expression qu'en sonorité. La sonate de Beethoven (106) *Hamner Klaxies*, a été un triomphe. A mon sens, M. Busoni est l'interprète le plus « adéquat » de Beethoven, de tous les pianistes du moment. Dans les pièces de Liszt, où la virtuosité a une grande part à côté d'un sentiment réel, *Mazeppa*, les deux *Légendes de saint François*, M. Busoni se maintient au même niveau supérieur. Sa technique est brillante au point de masquer la pauvreté des fantaisies sur *Robert le Diable*. En un mot, c'est un artiste bien complet. M. R.

BÉZIERS.— Notre Chambre musicale ne saurait être accusée de manquer d'éclectisme. Après avoir inscrit à son programme du 22 janvier, Svendsen, avec son beau quintette, entre Beethoven (quatuor n° 1) et Mozart (quatuor en *sol* mineur), nous voyons sur celui du 29 le nom de Bruckner (quintette) succéder à celui de Haydn (quatuor op. 64). De tels rapprochements ne peuvent être que profitables et instructifs. Ne rendent-ils pas évidents les progrès accomplis dans leur art par les compositeurs modernes? Cela est si vrai que bien des personnes à qui Haydn et Mozart suffisaient jadis, commencent à sentir — grâce à la Chambre musicale — qu'il existe autre chose de plus substantiel et surtout de plus approprié à notre tempérament et à nos tendances intellectuelles.

Dans cette même séance, M. Louis Livon, professeur de piano au Conservatoire de Marseille, fit apprécier son talent aussi goûté sur la côte d'Azur qu'à Londres et Paris, dans la *Troisième Ballade* de Chopin, la *Fileuse* de Chaminade, la *Romance* et la *Troisième Mazurka* de Saint-Saëns, enfin le *Chant du Nautonnier* et le *Caprice de concert* de Louis Diémer. Grand succès. L'éminent artiste marseillais a été très fêté. Bravos et rappels ne lui ont pas manqué.

Le programme du 5 février portait un octuor pour instruments à vent de Carl Reinecke, les *Pièces élégiaques* de Grieg (redemandées), le *Chant du soir* de Schumann, et le chœur des Fileuses du *Vaisseau-Fantôme*. DONFRED.

BORDEAUX. — Le cinquième concert de la Société de Sainte-Cécile était uniquement composé de musique moderne, d'une valeur inégale à coup sûr, diversement accueillie d'ailleurs par le public, qui, au fond, sait faire la différence entre les œuvres vraiment hautes et... les autres. Ce fut d'abord l'ouverture de Goldmark pour *Sakuntala*, d'une inspiration bien quelconque, mais brillamment orchestrée et exécutée avec feu par l'orchestre de M. Gabriel Marie. La *Symphonie* en *ré* mineur du maître César Franck venait ensuite. Nous ne pouvons nous étendre ici comme il conviendrait sur ce superbe chef-d'œuvre déjà excellemment analysé du reste par M. Guy Ropartz dans ses *Notations artistiques*, et où l'on ne sait ce que l'on doit le plus admirer de l'ampleur et de la richesse des idées mélodiques, ou de la solidité et de la nouveauté de la charpente symphonique. La majorité des auditeurs a semblé l'apprécier à sa juste valeur et a chaleureusement acclamé la triomphale péroraison du *finale*, où s'amalgament avec un art suprême les différents thèmes de l'ouvrage, arrivés à leur maximum d'intensité et de rayonnement, attestant une fois de plus, d'indéniable façon, le génie simple et large de celui qui, quoiqu'en disent quelques-uns, fut le chef de notre école française moderne. M. Gabriel Marie et ses instrumentistes furent les interprètes respectueux et parfois éloquents de cette musique déjà classique, et nous tenons à les féliciter sincèrement d'avoir permis au public bordelais de l'applaudir de nouveau. Nous avons pourtant trouvé que les mouvements pris par M. Gabriel Marie étaient souvent trop précipités et manquaient de cette largeur et de cette souplesse expressive qu'Eugène Ysaye avait apportées avec raison l'autre jour au Châtelet dans son admirable interprétation de la même symphonie, et qui mettent, à notre avis, bien davantage en valeur le caractère si libre et si intense de l'inspiration de Franck. Des *Scènes arabes* de M. de Hartog, orientales à souhait, exécutées après la *Symphonie*, ont quelque peu pâti d'un aussi redoutable voisinage. De même, le *Siegfried-Idyll* de Wagner, de charmante sonorité, mais d'un développement vraiment excessif, a laissé aux auditeurs une impression de lassitude. Quant aux airs de ballet de la *Korrigane* que M. Widor, de passage à Bordeaux, a dirigé en personne, ils ont vraiment trop besoin du concours de Mlle Mauri pour figurer sans désavantage sur un programme de musique symphonique. La *Deuxième Rapsodie* de Liszt clôturait le concert, et, exécutée avec entrain, a été un prélude approprié à la sortie du public.

Au Grand-Théâtre, nous ne pouvons signaler qu'une reprise d'*Aïda* de Verdi, avec M. Jérôme, Mmes Lafargue et Granoli-Bressler ; cette musique bruyante et inexpressive paraît avoir encore quel-

que crédit à Bordeaux, même interprétée par l'orchestre dans des conditions médiocres. Mais comment pourrait-il en être autrement quand le chef d'orchestre, chargé de l'ensemble de la représentation, se contente, pour diriger, d'avoir sous les yeux une simple partition piano et chant, — comme du reste nous l'avons déjà vu pour la *Flûte enchantée?* G. S.

GAND. — La seconde audition de *Richilde* de M. Emile Mathieu, au Théâtre-Royal a confirmé pleinement l'excellente impression que nous avait laissée la première audition.

Nous ne nous attarderons pas à énumérer les remarquables beautés que renferme cette intéressante partition. Le *Guide Musical* en a parlé lors des représentations de l'ouvrage de M. Mathieu au théâtre de la Monnaie à Bruxelles ; nous ne voulons pas taire cependant l'impression que nous avons ressentie à l'audition de certaines pages vraiment magistrales de cette tragédie lyrique. Le second acte, et principalement la scène où Odile fait à ses jeunes frères la lecture des exploits de Lyderic d'Harlebeke, fondateur de la dynastie des comtes de Flandre, est une des pages les mieux venues de la partition. M. Mathieu excelle dans la peinture orchestrale des caractères, des situations d'âme. L'air d'Osbern implorant Odile qu'il entrevoit en est une nouvelle preuve, ainsi que la manière dont l'auteur traite les chœurs, qui, soit dit en passant, occupent une place importante dans *Richilde.* De même au troisième acte, le duo du couvent, entre Osbern et Odile, est d'une grandeur admirable.

M^me^ Villa joue le rôle de Richilde avec un certain sentiment dramatique ; malheureusement, la voix ne seconde guère les intentions de l'artiste. Il manque à son interprétation cette flamme, cette vie indispensable pour traduire pleinement les intentions du poète. Ainsi la scène où Richilde soupçonne Osbern d'aimer une autre femme, celle ensuite où elle tient tête à ses hommes révoltés, manquent absolument de mouvement et de chaleur. M. Henriot, dans le rôle d'Osbern, s'est montré artiste consciencieux et a été à la hauteur de sa tâche. La façon dont il a tenu son rôle est très méritoire et la manière dont il a chanté *O vierge que j'implore...* a suscité un véritable enthousiasme dans la salle ; de même, après son duo du couvent avec Odile, un triple rappel lui fut décerné. M^lle^ Roland (Odile) secondait fort bien ses partenaires ; sa voix pure et fraîche, jointe à un physique agréable, à contribué à lui assurer un franc succès. Les rôles secondaires étaient tenus par MM. Lafon, très bien dans Robert le Frison, Rougier (de Bethune), Camoin (Malgy), Vanderhaegen (Wedric), M^mes^ Dailly (Arnold) et Lebrun (Baudouin). Pour la mise en scène, elle est défectueuse; les mouvements des masses sont mal réglés ou plutôt ne sont pas réglés du tout ; il n'y a aucun effet témoignant de l'initiative de la direction. Les décors sont quelconques, voire parfois mauvais : ainsi, nous voyons une même toile représenter au second tableau le château d'Eenaeme, et au quatrième le château de Cassel ! Quant aux costumes, il faudrait des colonnes pour énumérer les contre-sens qu'on relève dans la tenue des soldats flamands et hennuyers.

Mais passons, et regrettons que pour une œuvre de la valeur de *Richilde*, la direction n'ait pas fait convenablement les choses.

Si, depuis quelque temps, nous n'avons plus parlé des représentations au Grand-Théâtre, c'est que l'interprétation des œuvres laissait trop à désirer. Aussi est-ce avec un réel plaisir que nous pouvons enregistrer aujourd'hui deux reprises réellement intéressantes : celles de *Manon* et de *Werther*. Pour l'interprétation du rôle de Manon, M. Martini avait fait venir M^lle^ Verheyden, dont le concours était annoncé par une vedette spéciale. C'est dire que la direction comptait fort sur cette nouvelle recrue ; la vérité est qu'elle n'avait pas tort. M^lle^ Verheyden a un fort joli timbre de voix, les notes hautes ont beaucoup d'éclat, et elle joue d'une manière intelligente, soulignant sans excès les sentiments divers de son rôle et sachant user avec beaucoup de talent des jeux de physionomie. C'est une des plus parfaites Manon que nous ayons eues à Gand. M. Paranque, dont le physique n'illusionne guère dans Des Grieux, a cependant fort bien composé son rôle, qu'il a chanté avec infiniment de goût et de talent. Très bien aussi, M. Rouger dans Lescot. L'orchestre et les chœurs ont été bons en général.

Quant à *Werther*, nous l'avons eu avec M. Paul Gauthier, qui nous revenait, après une absence de quelques mois, assez bien en voix ; où l'acteur excelle, c'est dans les élans de passion, dans les manifestations de désespoir, qui trouvent en lui un interprète peu ordinaire ; où le ténor se distingue, c'est dans les pas sages de douceur, qu'il â dits d'une voix charmante, avec de délicates nuances. M^mes^ Villa (Charlotte), Dailly (Sophie), MM. Lafon (Albert), Camoin (le Bailli) ont tous contribué à donner de *Werther* une fort bonne interprétation.

— La Société royale des Mélomanes a organisé au Grand-Théâtre un festival Saint-Saëns comprenant : *Javotte* et *Henry VIII*. Entre ces deux œuvres théâtrales, dont nous avons déjà parlé ici même, M^lle^ Painparé a interprété le dernier *Concerto* (op. 103, en *sol*) de Saint-Saëns, pour piano et orchestre. L'œuvre nous a beaucoup plu, mais elle nous a laissé l'impression d'une fresque orchestrale, d'une suite symphonique plutôt que d'un concerto pour le piano, bien que les difficultés techniques y abondent et que Saint-Saëns ait attribué à la partie de piano un rôle marquant. M^lle^ Painparé a fort bien interprété ce difficile *Concerto* (que l'orchestre accompagnait fort mal, par contre), faisant preuve d'un mécanisme étonnant. Elle a répondu aux acclamations du public en jouant très finement les *Etincelles* de Moskowsky. MARCUS.

LIEGE. — Une accalmie momentanée succède à l'effervescence musicale des dernières semaines.

A signaler cependant une intéressante séance de musique de chambre organisée par le Cercle Piano et Archets. MM. Maris, Bauwens et Jaspar ont interprété deux œuvres nouvelles que le public a accueillies avec une faveur marquée : le *Trio* en *si* mineur de F. Rasse et le *Trio* en *ré* mineur de V. Vreuls. Il faut savoir gré au Cercle Piano et Archets d'avoir mis à l'étude ces pages dues au talent déjà fort apprécié de deux jeunes artistes.

A l'horizon, trois grands concerts, pour lesquels s'active un travail ardent :

Au Conservatoire, les *Béatitudes* formeront le programme du dernier concert.

M. Sylvain Dupuis prépare la *Prise de Troie*, tandis que M. Delsemme fait répéter la *Passion selon saint Matthieu.*

Dimanche prochain, le Conservatoire offre à ses abonnés une audition exclusivement consacrée aux œuvres récentes des élèves et professeurs de l'école. E. S.

— La Société des Etudiants en droit a remplacé, cette année, son traditionnel concert de bienfaisance par une représentation de gala offerte vendredi dernier au Théâtre royal. Au programme, *Mignon*, avec le concours attractif de M^{lle} A. Telma et du ténor Clément, tous deux de l'Opéra-Comique. Grâce à ces artistes, secondés par M^{lle} Valduriez, la soirée a été d'un charme rare, d'une élégance séduisante.

Dimanche, *Sigurd*, mardi, *Princesse d'Auberge*, qui en est à sa cinquième. On refuse encore des places. La question de la direction du théâtre est posée. Ce n'est pas sans surprise que l'on a vu M. Burnet-Rivière se désister. Parmi les six postulants, la majorité de nos conseillers communaux incline — avec raison — vers le choix de M. Bussac, qui a laissé à Liége, lors d'une direction précédente, les meilleurs souvenirs.

Pour clore sa saison, M. Burnet nous annonce d'ailleurs la *Bohème* de Puccini, avec le créateur du rôle à l'Opéra-Comique, le ténor A. Maréchal, un Liégeois, puis un autre Liégeois encore, le baryton Delvoye, également de l'Opéra-Comique, dans le *Barbier*. Enfin, le *Don Juan* de Mozart et le *Prophète.*

NANCY. — Le septième concert du Conservatoire a été l'occasion d'un grand succès pour M^{me} J. Raunay que nous avons eu le plaisir d'entendre dans l'air de Cassandre de la *Prise de Troie* de Berlioz, dans le *Renouveau* de Castillon et dans l'*Invitation au voyage* de Duparc. Avec sa voix ample et précise et son impeccable diction, M^{me} Raunay nous a paru tout à fait supérieure, surtout dans les passages tragiques et douloureux : elle a été admirable de grandeur et de mélancolie dans le bel air de Cassandre, excellente aussi dans l'*Invitation au voyage*, surtout dans la première strophe dont elle a rendu à merveille la mystérieuse poésie. Le public a été tout de suite sous le charme et lui a fait le plus chaleureux accueil. Figuraient en outre au programme, le beau prélude de *Hänsel et Gretel* de Humperdink que nous avons eu très grand plaisir à réentendre ; la *Suite* en *ré* de Bach dont le célèbre air a été fort applaudi ; une *Suite pastorale* de Chabrier, curieuse assurément, mais dont l'étrangeté nous a paru quelque peu factice et recherchée ; enfin, la *Symphonie* en *la* de Beethoven qui nous a enchanté d'un bout à l'autre : le tendre et douloureux *allegretto*, l'étincelant *presto*, le fougueux et humoristique *allegro* final ont été interprétés avec une parfaite justesse d'expression.

H. L.

STRASBOURG. — Quel plaisir artistique que celui d'écouter M^{lle} Nina Faliero ! Fêtée une première fois à Strasbourg, l'année dernière, la merveilleuse cantatrice napolitaine de l'école de M^{me} Krauss, de l'Opéra de Paris, a été fêtée une seconde fois au sixième concert de l'orchestre Stockhausen. M^{lle} Nina Faliero, qui est la grâce même, possède toutes les qualités d'une cantatrice de tout premier ordre ! Sa souplesse vocale, la parfaite égalité et la pureté idéale de son timbre, et, en plus, l'élégance et le charme de son phraser, ont ravi le public, qui lui a fait les ovations que son mérite impose à son auditoire partout où elle se fait entendae.

Dans son programme de mercredi, M^{lle} Nina Faliero avait, entre autres, inscrit les *Larmes* de M. E. Jaques-Dalcroze, de Genève, le compositeur de *Sancho*. Les *Larmes*, inspirées d'un poème de A. Samain, sont d'un profond sentiment musical. M. E. Jaques-Dalcroze les accompagne d'une partie orchestrale savamment traitée, toute remplie de détails d'instrumentation qui donnent à l'ensemble une sonorité curieuse et captivante. La chanson florentine d'*Ascanio* de Saint-Saëns, M^{lle} Faliero l'a dite avec tant d'esprit, qu'elle a fait désirer toute une série de « bis ».

Sarka, le quatrième poème symphonique tiré du cycle de *Mein Vaterland* de Smetana, égale, par sa clarté descriptive et son coloris instrumental les trois autres poèmes du compositeur tchèque, que M. Stockhausen avait déjà passés en revue en leur accordant un même soin d'interprétation. Reconnaissons aussi un grand fini de nuances à la traduction de la *Symphonie* en *ut* mineur de Beethoven, ainsi qu'à l'accompagnement du *Concerto* en *ut* mineur, pour piano, de Beethoven, que M^{lle} Elsa Haas avait choisi pour mettre à la fois en évidence son talent de virtuose et faire reconnaître ses connaissances musicales.

Au prochain concert, le 22 février, nouvelle audition du célèbre pianiste Ferruccio Busoni.

A. O.

NOUVELLES DIVERSES

Nos lecteurs auront rectifié l'erreur que nous avons commise dans notre dernier numéro en rappelant les dates des représentations de Bayreuth,

cet été. Ce n'est pas en juin, mais le 22 juillet que s'ouvre la première série de l'*Anneau des Nibelungen;* et la seconde, comme nous l'avons dit, s'ouvre le 14 août.

Nous pouvons ajouter que dès aujourd'hui, la salle est louée pour ces deux séries de représentations.

En ce qui concerne la direction de l'orchestre, l'*Indépendance belge* reçoit de Bayreuth une information d'après laquelle, bien que souffrant d'un mal aux yeux, ainsi que nous l'avons dit, M. Siegfried Wagner n'en serait pas moins en mesure de reprendre sa collaboration aux représentations modèles et d'en conduire quelques-unes. Mais rien ne serait encore arrêté quant à la répartition des différents ouvrages — *Parsifal, Maîtres Chanteurs* et *Nibelungen* — entre MM. Hans Richter, Félix Mottl et Siegfried Wagner.

— On vient de former à Londres une compagnie pour l'exploitation d'un théâtre d'opéra permanent dans la capitale britannique. Le fait est que jusqu'aujourd'hui Londres est la seule grande capitale qui n'ait pas de théâtre lyrique permanent. Covent-Garden ne donne l'opéra que pendant la saison, et Drury-Lane n'est jamais loué que temporairement par des troupes de passage.

La société du *London permanent Opera* veut mettre un terme à cette situation, mais on ne dit pas quel théâtre elle a choisi pour ses exploits esthétiques. Pour le moment, elle fait seulement appel aux compositeurs du monde entier et les invite à lui envoyer à l'examen les manuscrits des opéras qu'ils ont en portefeuille. Elle ne veut monter que des opéras nouveaux et des œuvres absolument originales. Le *London permanent Opera* veut être, en d'autres termes, un pendant lyrique du Théâtre libre de Paris.

Bonne chance à ses promoteurs!

— Le 3 et le 6 février, deux jeunes artistes français, MM. Henri Rabaud et Max d'Ollone, ont donné dans la grande salle du Musikverein, à Vienne, un concert exclusivement composé d'œuvres françaises. Avec le concours de l'orchestre du théâtre, qu'ils ont dirigé alternativement, ils ont fait entendre des pages symphoniques, jusqu'alors inconnues à Vienne, de Vincent d'Indy (*Wallenstein*), de Saint-Saëns (la *Symphonie* en *ut* mineur), de Charpentier, de Chabrier, de Lalo, de Dukos (l'*Apprenti sorcier*), Bruneau et enfin la *Symphonie* en *ré* de César Franck. M^lle^ Clotilde Kleeberg prêtait son concours à ces deux concerts et y a joué le *Concerto* de Th. Dubois et l'un des concertos de Saint-Saëns. Ces deux auditions, les premières de ce genre à Vienne, avaient attiré un public nombreux et attentif, qui a fait un chaleureux accueil aux œuvres et aux artistes français.

— Les journaux d'Italie nous apportent l'écho du très vif succès remporté en décembre et janvier par l'excellent violoncelliste Hugo Becker. A Rome, l'éminent artiste a joué entre autres, à la salle Dante, sous la direction du maëstro Sgambati, le *Concerto* en *ré* d'Haydn. A une soirée de la Société Sainte-Cécile, il a joué la *Sonate* op. 102 de Beethoven, pour violoncelle et piano, très rarement jouée, en raison de sa difficulté, bien que ce soit une pièce de toute beauté.

M. Hugo Becker, à la fin de sa saison, n'aura pas donné moins de soixante-deux concerts.

— M. Gustave Mahler, le chef d'orchestre de l'Opéra et des concerts de la Société philharmonique de Vienne, est un homme d'initiative hardie et même risquée. Au cinquième concert, il a fait jouer par tout son orchestre de cordes le *Quatuor* en *fa* mineur op. 95 de Beethoven. Les violoncelles avaient été doublés par les contrebasses.

Cette expérience a naturellement été critiquée avec vivacité. M. Mahler répond que les œuvres de musique de chambre ne devraient se jouer que dans une toute petite salle et que, du moment qu'on veut les faire entendre dans nos vastes salles modernes, il ne faut pas hésiter à recourir au procédé dont il servi. Tous les chefs d'orchestre modernes renforcent l'instrumentation de Haydn et de Mozart, dit-il. Pourquoi ne pourrait-on multiplier les interprètes d'un quatuor à cordes?

Très juste, cette observation! Aussi comptons-nous que M. Mahler poussera la logique jusqu'au bout et qu'un jour il nous donnera le *Concerto* de violon de Beethoven ou celui de Mendelssohn exécuté par deux ou trois violonistes. Ils auront évidemment plus de son qu'un virtuose unique!

M. Mahler nous paraît être un homme de goût!

— Le Grand Théâtre de Nice vient de donner *Tristan et Yseult.* M^lle^ Félia Litvinne chantait Yseult. Toute la presse niçoise est dans l'enthousiasme, comme le public.

M^lle^ Thévenet, dans le rôle de Brangæne, a montré de très jolies qualités de voix et beaucoup d'intelligence. M. Cossira chantait le rôle de Tristan, et il a droit aussi à sa part d'éloges.

— Les journaux de Cologne, la *Zeitung,* le *Tageblatt* et la *Volkszeitung,* font un très élogieux accueil au jeune pianiste Henri Steenebrugen, de Bruxelles, qui s'est fait entendre tout récemment dans une des soirées de la Musikalische Gesellschaft.

— Un procès pour un baiser : Il s'agit de l'auteur de *La Résurrection de Notre-Seigneur,* l'abbé Perosi.

D'après le journal *Lombardia,* l'enthousiasme provoqué à Milan par cette œuvre a été tel que de nombreuses dames, appartenant à la plus haute aristocratie, attendaient le jeune prêtre à la sortie de l'église pour l'embrasser.

L'abbé-compositeur proteste contre cette allégation, en disant qu'il ne permit pas aux belles enthousiastes qui avaient voulu l'embrasser de réaliser leur désir. Et comme la *Lombardia,* malgré ce démenti, maintient ses dires, l'abbé la poursuit en calomnie. Le journal déclare qu'il est prêt à fournir la preuve et qu'il citera, à cet effet, comme témoins, plusieurs dames du monde

que son collaborateur a vues embrasser M. Perosi.

Voilà un procès qui ne manquera pas de piquant.

— M. Paul Prill, chef d'orchestre du théâtre municipal de Nuremberg, vient d'être engagé en cette qualité à l'Opéra impérial de Vienne. Il s'agit de remplacer M. Hans Richter, qui quitte prochainement ce théâtre, comme nous l'avons annoncé.

— M. Frédéric Lamond, l'éminent pianiste dont la première apparition à Bruxelles et aux Pays-Bas a fait une si vive impression, se fera entendre le 4 mars à Paris, et le 10 à Bordeaux.

— M. Franz Schörg continue sa tournée de concerts en Allemagne avec un succès croissant. A Berlin et à Munich, il vient d'être de nouveau très acclamé dans deux auditions données par lui.

NÉCROLOGIE

D'Italie, on annonce la mort de trois artistes qui ont joué un certain rôle :

A Naples, le compositeur Pasquale Traverso, qui fit représenter en 1852, au théâtre San Carlo de cette ville, un opéra-comique intitulé *Titta* et qui se fit un certain renom comme professeur de chant et de piano. Il était âgé de soixante-dix ans.

A Naples également, Michele Tinto, né à Aversa le 10 février 1822, fils d'un maître de chapelle, professeur de piano et compositeur dont on a de nombreux morceaux de piano, transcriptions et fantaisies sur des motifs d'opéras.

Enfin, à Livourne, Mme Maddalena Brucioni, que Rossini, dit-on, appréciait grandement. Après avoir débuté en 1850 à Livourne, dans l'*Attila* de Verdi, elle se fit applaudir à Milan, à Palerme et dans diverses autres villes. Elle obtint surtout de grands succès au Brésil, particulièrement à Bahia, où on lui consacra un buste en marbre. Elle s'était retirée du théâtre il y a une vingtaine d'années et vivait modestement et à peu près oubliée.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Du 13 au 20 février : Princesse d'Auberge ; la Fille du Régiment, Milenka ; Princesse d'Auberge ; Thaïs ; Roméo et Juliette.

Galeries. — La Belle Hélène.

Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles. — Soirée musicale du mardi 21 février, à 8 ½ h. du soir. Programme : 1. Trio en *ré* mineur (Mendelssohn), Mlle Marie Panthès, MM. Jacques Thibaud, Jean Gerardy ; 2. Variation sur un thème de Hændel et fugue (Brahms), Mlle Marie Panthès ; 3. Sonate pour violoncelle (Boccherini), M. Jean Gerardy ; 4. Havanaise pour violon (Saint-Saëns), M. Jacques Thibaud ; 5. Etudes. Balade en *la* bémol (Chopin), Mlle Marie Panthès ; 6. Variations symphoniques, pour violoncelle (Boëlmann), M. Jean Gerardy ; 7. Menuet de l'Arlésienne (Bizet) ; Passe-pied (Léo Delibes), Mlle Marie Panthès ; 8. Romance en *fa* (Beethoven) ; Mazurka (Zarzicki), M. Jacques Thibaud.

Salle Ravenstein. — Quatre séances de clavi-harpe données par Mme Eugénie Dietz, avec le concours de Mlle Angèle Bady et de M. Stanley Mosès. Séances de 21 et 23 février, à 8 ½ h. Programme : Causerie par M. Dietz. 1. Cavatine (Raff), Mme Dietz, M. Mosès ; 2. Sarabande (Bach), M. Mosès ; 3. a) Le Grillon (E. Chevé) ; b) Air de Mimi de la Vie de Bohème (Puccini), Mlle Bady ; 4. a) Prélude, b) Mélodie (Rubinstein) ; c) Conte de Fées, pour harpe (Oberthür), Mme Dietz ; 5. Chant du soir (Schumann), Mme Dietz, M. Mosès ; 6. Crépuscule (Massenet), Mlle Bady ; 7. a) Marche funèbre (Chopin) ; b) Danse des Sylphes, pour harpe (Godefroid), Mme Dietz.

Séances des 28 février et 2 mars, à 8 ½ h. Programme : Causerie par M. Dietz. 1. Larghetto (Hændel), Mme Dietz, M. Mosès ; 2. Etude (Fiorillo), M. Mosès ; 3. a) Avril (E. Chevé) ; b) Le Lotus (Schumann), Mlle Bady ; 4. a) Berceuse (Schumann) ; b) Le Colibri (Hanz), Mme Dietz ; 5. Le Cygne (Saint-Saëns), Mme Dietz, M. Mosès ; 6. Berceuse de Jocelyn (Godard), Mlle Bady ; 7. a) Sylvana, pour harpe (Oberthür) ; b) Danse des Sylphes, pour harpe (Godefroid), Mme Dietz.

Bordeaux

Société Sainte-Cécile. — Concert du dimanche 19 février, sous la direction de M. Gabriel Marie, avec le concours de M. Raoul Pugno. Programme : 1. Cinquante-deuxième Symphonie en *si* bémol (Haydn) ; 2. Cinquième Concerto, pour piano (Saint-Saëns), M. R. Pugno ; 3. Izéyl, suite d'orchestre (G. Pierné) ; 4. Variations symphoniques (César Franck), M. R. Pugno ; 5. Ouverture des Maîtres Chanteurs (Wagner).

Liége

Conservatoire royal de musique. — Troisième audition, dimanche 19 février, à 3 ½ h. Œuvres des jeunes compositeurs de l'école. Programme : 1. Marche funèbre, extraite de la cantate « Les Suppliantes », Léon Henry ; 2. Mlle Marie Gillard : Fantasia pour violon et orchestre, Joseph Jongen ; 3. M. Jules Massart : L'Amour forgeait, pour ténor et orchestre (extrait du Rhin) de V. Hugo, Henriette Coclet ; 4. Chant d'Amour pour orchestre, Carl Smulders ; 5. M. Alph. Bruinen : a) Morte ! poésie de Borelli ; Mlle Camille Lejeune ; b) Le Trouvère et sa Mie, poésie de Richard Ledent, mélodies avec orchestre, Charles Radoux ; 6. Mlle Juliette Folville : Concertstück pour orchestre, Juliette Folville ; 7. Macbeth, divertissement, ballet (fête en l'honneur du Roi), Joseph Jongen. — L'audition sera dirigée par M. Léopold Charlier.

Montpellier

Concert symphonique sous la direction de M. J. Lecocq. Programme : 1. Ouverture d'Obéron (Weber) ; 2. Symphonie en *si* bémol (Ernest Chausson) ; 3. Largo pour hautbois (Hændel) ; 4. Sadko (Rimski Korsakoff ; 5. Rédemption (intermède) (Franck) ; 6. Danse hongroise (Brahms).

Nancy

Concerts du Conservatoire. — Dimanche 19 février, à 4 h., huitième concert, sous la direction de M. Vincent d'Indy, avec le concours de M. Emile Engel. Programme : 1. Ouverture de Léonore, n° 3 (Beethoven) ; 2. Fervaal (V. d'Indy) : a) Introduction du premier acte ; b) Scène finale du troisième acte, M. Emile Engel ; 3. La Forêt enchantée (V. d'Indy), légende pour orchestre ; 4. La Chevauchée du Cid (V. d'Indy), M. E. Engel ; 5. Chœur final de la Passion selon Saint-Jean (J. S. Bach) ; 6. Symphonie en *fa*, n° 8 (Beethoven).

Paris

Opéra. — Du 13 au 18 février : Don Juan ; le Prophète ; Samson et Dalila, l'Etoile ; Faust.

Opéra-Comique. — Du 13 au 18 février : Manon ; la Vie de Bohème ; Mignon ; Carmen ; les Dragons de Villars, le Farfadet ; la Vie de Bohème ; Carmen ; la Vie de Bohème.

Conservatoire. — Dimanche 19 février, à 2 h., onzième concert de la Société des Concerts. Programme : 1. Symphonie en *ut* (Schumann) ; 2. Gallia, lamentation (Gounod), chantée par Mlle Grandjean ; 3. Fragments de la Suite en *si* mineur (Bach) ; 4. Ave Maria (Th. Dubois), chœur avec solo par Mlle Grandjean ; 5. Thème varié, scherzo et finale du Septuor (Beethoven)

Concerts-Colonne. — Dimanche 9 février, à 2 h. 1/4, Programme : 1. L'An mil (G. Pierné) : une voix, M. Challet ; 2. Cinquième Concerto pour piano (Saint-Saëns), par M. de Greef ; 3. Pastorale-fantaisie (Enesco) ; 4. Neuvième Symphonie avec chœurs (Beethoven) : soli par Mmes Eléonore Blanc, Emile Bourgeois, MM. Cazeneuve et Challet.

Concerts-Lamoureux. — Dimanche 19 février, à 2 h. ½. Programme : 1. Symphonie en *ut* majeur, n° 36 (Mozart) ; 2. L'Apprenti sorcier (Paul Dukas) ; 3. Concerto en *sol* mineur pour violon (Max Bruch), par M. Sarasate ; 4. Le Vénusberg de Tannhæuser (R. Wagner) ; 5. Concertstück en *la* majeur pour violon (Saint-Saëns), par M. Sarasate ; 6. L'Invitation à la valse (Weber).

EAU MINÉRALE
BUSSANG
VOSGES
RECONSTITUANTE
MANGANOSO FERRUGINEUSE

NUMÉRO 9

VOLUME XLV

26 FÉVRIER 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central,** rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon; Mme Lelong, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 9. 26 février 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

Ed. Schuré — Michel Brenet — Georges Servières — Hugues Imbert — H. de Curzon — Etienne Destranges — Julien Tiersot — Frank Choisy — H. Fierens-Gevaert — Albert Soubies — J. Houston Chamberlain — Ed. Evenepoel — Maurice Kufferath — Charles Tardieu — Marcel Remy — Ernest Thomas — Ch. Malherbe — Henry Maubel — Ed. de Hartog — N. Liez — I. Will — Ernest Closson — Oberdœrfer — J. Brunet — Emile Wambach — A. Wilford—William Cart—Marcel De Groo—Ch. Castermans — L. Lescrauwaet—J. Derepas — G. et J. d'Offoël — L. Alekan — R. Duval-Den'lex — Nelson Le Kime — G. Samazeuilh — J. Dupré de Courtray, etc.

LES LIEDER

DE

FRANZ SCHUBERT

A propos de leur édition critique définitive

Si considérable et variée, si originale aussi et souverainement riche d'invention, brûlante de vie, débordante des flots à peine contenus d'une fantaisie intarissable, que soit la production symphonique et instrumentale de Schubert, c'est par sa musique vocale, et, dans ce domaine aussi étendu et divers, c'est avant tout par ses *lieder*, qu'il va de pair avec les plus grands, les premiers de son art. En vain Schumann, dont l'enthousiasme difficile à naître ne s'affirma jamais mieux qu'à l'égard de celui qui fut peut-être son principal maître, avance-t-il « que si Schubert se montre, dans ses *lieder*, plus original encore que dans ses compositions instrumentales, il faut priser tout autant celles-ci au point de vue purement musical et indépendant », la postérité n'a pas ratifié ce jugement; et puisque, après tout, il n'est pas de génie créateur dont elle n'élimine la plupart des œuvres, pour ne garder que les plus caractéristiques, elle a sacrifié nettement aux *lieder* les vingt autres sources d'harmonie qu'a fait jaillir Schubert dans sa courte vie de trente années.

L'historien critique ne peut ni ne doit suivre cette loi synthétique et sommaire. Il le doit d'autant moins, dans le cas de Schubert, que, par une exception presque unique, l'ensemble des œuvres de ce génie si incroyablement fécond n'aura été mis au jour, par des apports successifs, que cinquante, que soixante ans après sa mort. Chaque année a rafraîchi la couronne de gloire de Schubert par quelque nouveau fleuron éclos à notre admiration; et la célébration solennelle du centenaire de sa naissance, qui évoqua l'année dernière tant de chaudes sympathies, fut surtout marquée par l'achèvement (ou bien peu s'en faut) de cette édition admirable de ses œuvres, dont il faut une fois de plus féliciter la séculaire maison Breitkopf et Härtel.

L'étude raisonnée et biographique complète, la *monographie* définitive qui est due à Schubert reste donc à faire, car toutes les précédentes, si remarquables que fussent plusieurs d'entre elles, n'étaient que des essais successifs, des jalons posés. Il nous faut également, comme complément, comme appui à ce livre, un catalogue thématique, qui, semblable à ce modèle achevé qu'est le catalogue thématique de Mozart dû au chevalier de Rœchel, nous donne la chronologie aussi exacte et serrée que possible de

toute la collection des œuvres, sans distinction ni classement. Le livre est, nous dit-on, en cours d'élaboration par les soins du Dr Max Friedländer, qui, plus que tout autre, est à même, par sa valeur critique comme par la masse des documents dont il s'est entouré depuis longtemps, de le mener à bonne fin. Pour le catalogue, nous voulons compter sur la diligence et les soins des éditeurs, qui savent toujours choisir, pour la revision et l'établissement de leurs textes, les critiques les plus compétents; et nous aimerions à croire, par exemple, que le travail en fût confié à un savant tel que M. Eusebius Mandyczewski.

Cependant, à un critique modeste et qui ne veut qu'effleurer un sujet trop loin de lui, il est peut-être permis de s'attacher plus particulièrement à la partie la plus séduisante du trésor légué par Schubert, à ses *lieder*. C'est celle qu'on croit la plus connue, et, bien que beaucoup d'autres soient à peu près dans le même cas, c'est celle qui, au fond, l'est le moins en son ensemble. Parmi ces vingt séries de productions d'un genre distinct dont se compose l'édition définitive, pas une qui ménage autant de surprises, qui fasse faire en quelque sorte plus de connaissances nouvelles au lecteur attentif, et de plus inattendues peut-être.

* * *

On raille quelquefois la passion des éditions critiques et complètes des œuvres des maîtres; on juge inopportune, sinon fâcheuse, cette exploration posthume dans des papiers demeurés inédits (pour de bonnes raisons souvent), et qui n'ajoutent rien à la gloire de leur auteur. Et ce n'est pas toujours injuste. Mais il n'en va pas de même avec Schubert, et l'on sait bien pourquoi. Sans parler d'autres œuvres que de ses *lieder*, ce qu'il en a livré lui-même au public, longtemps insouciant, est grand, à coup sûr, et considérable en soi, mais c'est peu dans la totalité de ce qu'on possède aujourd'hui.

Tout de suite après sa mort, il fallut entreprendre une publication régulière qui dura de longues années; puis d'autres suivirent, par petites séries. Et pourtant, la source était loin d'être tarie, et quand on voulut décidément tout collationner, tout donner, on ne trouva pas loin d'*un quart* à ajouter à l'ensemble. D'autre part, depuis et y compris le numérotage original de Schubert, jusqu'aux derniers cahiers donnés çà et là par la suite, la collection était dans le plus grand désordre. Qui niera donc, non seulement pour un esprit critique et chercheur, mais pour un simple curieux, qu'il soit d'un intérêt extrême de rétablir l'ordre chronologique dans la publication d'ensemble d'une œuvre de maître? C'est encore là un bienfait des éditions critiques et complètes, dont nul ne saurait douter.

Et c'est un des points que je voudrais surtout signaler au lecteur, un de ceux qui me font juger utile et indispensable, pour quiconque s'intéresse à Schubert, de dire ce qu'est l'édition critique des *lieder*, comment elle a été comprise, et ce qu'on y trouvera.

La liste seule de ces *lieder*, à défaut du catalogue thématique qui les placera au milieu des mille autres œuvres instrumentales ou lyriques du maître, est déjà féconde en enseignements; j'entends une liste comportant l'indication des versions diverses autographes, des sources de chaque morceau. Soit dit en passant, comme elle peut faire défaut à quelques chercheurs, puisqu'elle me l'a fait longtemps à moi-même, je l'ai dressée (à l'aide de l'édition et du commentaire de M. E. Mandyczewski rapprochés du catalogue de Nottebohm), et je la publierai.

En effet, ce rapprochement raisonné de tant d'œuvres éparses, cet ordre, établi à l'aide des manuscrits de Schubert ou de copies du temps, avec un soin minutieux et souvent très délicat, donnent à cette prodigieuse théorie d'œuvres si variées de couleur une vie et une cohésion toutes nouvelles. Tantôt, c'est la surprenante fécondité du musicien qui éclate au vu des dates par lui inscrites en tête des morceaux; tantôt, c'est l'originalité et la jus-

tesse de goût qui frappent, dans le choix des textes des poètes parés par lui de cette magique floraison harmonique dont il avait le secret. Je ne parle pas de l'évolution que l'on peut suivre comme pas à pas dans les premières productions de Schubert, si rapidement maître et novateur en ce genre ; ni des situations d'esprit, des façons de procéder, du travail même de l'inspiration, dont on arrive parfois à se rendre ainsi compte...

C'est aussi cette précocité qui étonne, même après le prodigieux Mozart, qui n'eut jamais, il est vrai, à lutter pour donner cours à sa verve enfantine, et ne dut pas, comme Schubert, dérober sous un aride apprentissage de maître d'école son irrésistible et plus libre vocation. La série s'ouvre en 1811, par quatre morceaux, *ieder* ou surtout ballades, d'allure romantique. Schubert avait donc quatorze ans ; aisons-en bon marché si l'on veut, ainsi que des trois suivants, de 1812, et des onze de 1813. Mais la Marguerite au rouet, a *Gretchen am Spinnrade*, porte le n° 31 et a date du 19 octobre 1814. Schubert avait donc dix-sept ans, et c'est un pur chef-d'œuvre, qu'il faut saluer très bas. C'est le point de départ, c'est le moment de l'essor décisif. Aussi voyez la fièvre qui s'empare le l'artiste, de l'enfant encore, en ces années ! 1814 compte vingt-sept numéros seulement ; de 1815, en voici jusqu'à 145, et de 1816, 110. C'est de beaucoup le maximum de production dans l'œuvre de Schubert. On retrouve ensuite les chiffres de 4, 15, 22, 23, etc. D'autres inspirations ont venues, mais le *lied*, sous toutes ses ormes, n'est jamais abandonné, et, malgré le grands intervalles, chaque année en ompte toujours une vingtaine, une trenaine, jusqu'aux 41 de 1827 et aux 20 e 1828, le chant du cygne de la trente et nième année.

Ces chiffres sont éloquents, et encore gurent-ils pour une partie seulement dans ensemble de l'œuvre. Mais ils n'indiquent u'une facilité exceptionnelle, et ce mot out seul serait une injure pour Schubert. 'examen, même superficiel, de ces *lieder*, l'époque la plus chargée, montre que cette source vive et bouillonnante d'incessante inspiration ne jaillissait pas sans choix ni examen chez l'artiste. Sans doute, grâce à ces rapprochements de morceaux et de dates, on *voit* Schubert assis au piano devant un cahier de poésies nouvelles et l'épuisant en un jour ou deux : façon à lui de les lire tout haut. (Tels huit *lieder* de Kosegarten égrenés le 19 octobre 1815, après une autre série de huit, le 15 du même mois.) Mais il est extrêmement rare que l'œuvre la plus brève, la plus jetée au vent de la fantaisie, ne soit pas marquée, ici ou là, par ce cachet d'originalité et cette saveur pénétrante qui caractérisent si bien la forme mélodique de Schubert, et surtout son accompagnement.

L'étude des manuscrits confirme d'ailleurs cette impression. M. E. Mandyczewski le dit expressément. Ces *lieder* supposent un travail énorme, indépendamment de la verve de l'inspiration. L'exécution montre que jamais rien n'était lâché (*niemals leichtfertig, niemals oberflächlich*). Et pour beaucoup de *lieder*, on a deux versions, et jusqu'à trois, entièrement refaites, même à l'époque de la maturité de Schubert.

L'érudit critique ajoute que le choix seul des poèmes dénote une rare connaissance de la littérature de l'époque ; il montre qu'étant donnée la variété que Schubert y cherchait, ce choix était d'ailleurs difficile, et il insiste sur ce fait que tous les rythmes de vers ont été mis par lui en musique avec un égal bonheur et dans leur caractère propre. Toujours à la hauteur des plus grands poètes, Gœthe ou Schiller avant tous, il sut plus d'une fois révéler chez les autres une poésie qu'on n'y soupçonnait pas.

Schumann avait dit jadis quelque chose d'analogue : « Schubert aurait vraiment mis peu à peu en musique la littérature allemande tout entière... Partout où il a éprouvé une impression, la musique a coulé de source. Eschyle, Klopstock, si austères et si rebelles à la composition, ont cédé entre ses mains, de même que, dans les plus faciles chansons de W. Müller et

d'autres, il a mis en relief leurs côtés les plus profonds. »

Et cet autre passage du même Schumann (qui d'ailleurs ne connaissait pas tous les *lieder*) n'est-il pas aussi vrai : « Il a des sons pour les subtils sentiments, idées, événements même et états de la vie. Autant de formes variées revêtent les pensées et les actions de l'homme, autant à son tour la musique de Schubert. Tout ce qu'il embrasse de l'œil, touche du doigt, se transforme en musique : des pierres qu'il jette derrière lui, comme Deucalion et Pyrrha, surgissent de vivantes formes humaines. »

(*A suivre.*) HENRI DE CURZON.

LE MONUMENT A LA MÉMOIRE
DE
JOHANNÈS BRAHMS

Nous publions aujourd'hui la deuxième liste des sommes qu'ont bien voulu verser entre nos mains les admirateurs du grand maître Johannès Brahms, dans le but de lui élever à Vienne un monument digne de son génie. Le montant de cette souscription ne pouvait être bien important, eu égard au caractère d'intimité qui lui avait été donné dès le principe. Telle qu'elle est, elle sera une modeste fleur jetée sur la tombe du grand maître qui aura été au XIXe siècle une des gloires de l'art musical. Les lettres que nous avons reçues du comité de Vienne présidé par le Dr Mandyczewski indiquent combien les amis de Johannès Brahms ont été heureux de constater quelle admiration avaient déjà soulevée en France, parmi un groupe d'artistes et d'amateurs, ses œuvres si personnelles et si élevées. — Les adhésions françaises seront celles qui pour eux auront le plus grand prix.

Remercions donc une fois de plus et très chaleureusement les souscripteurs qui, en secondant nos efforts, ont apporté la première pierre à l'édification du monument qui s'élèvera bientôt, nous l'espérons, sur une des places publiques de Vienne, *in memoriam* Johannès Brahms. H. I.

SECONDE LISTE.

Abbiate	10 »
Boisdeffre (René de). . . .	10 »
Chanoine Davranches (Mme).	20 »
Chausson (Ernest)	20 »
Debroux (Joseph)	20 »
A REPORTER	80 »
REPORT	80 »
Fauré (Gabriel)	10 »
Goldschmidt (Berthe-Marx) .	40 »
Herrmann (Daniel)	10 »
Petit (Paul-Joseph)	5 »
Pugno (Raoul)	20 »
Romain (Louis de)	10 »
Schuré (Edouard)	10 »
Thomas (Ernest).	5 »
Watel (Ferdinand)	10 »
	200 »
Montant de la première liste.	535 »
Total général . .	735 »

A ces deux listes doivent être ajoutées les souscriptions recueillies directement à Paris par Mlle Marcella Pregi et transmises par elle au comité de Vienne :

Marcella Pregi	100 »
Georges Alary	20 »
Armand Parent	20 »
Louis Diémer	20 »
E. Mocqueris	30 »
Henri Falcke	5 »
Pauline Viardot.	25 »
Périlhou	5 »
Mlle Jeanne Lyon	10 »
Mme Louise Ott	20 »
	255 »

Chronique de la Semaine

PARIS

CONCERTS LAMOUREUX

C'est la première fois que M. Sarasate se faisait entendre aux concerts du Cirque d'Eté. Habitué à vaincre partout où il se présente, le célèbre virtuose, grâce à son archet magique, a remporté une nouvelle victoire devant un public qui lui était inconnu et qui, à tort ou à raison, passe pour plus exigeant, plus difficile à satisfaire que les autres. Après avoir, avec un art consommé, exécuté les deux morceaux qui figuraient au programme : le *Concerto* en *sol* mineur de Max Bruch et le *Concertstück* en *la* majeur de Saint-Saëns, il a dû, sur les instances de l'auditoire enthousiasmé, en donner un troisième. La *Gavotte* de Bach qu'il avait choisie s'est achevée au milieu d'un tonnerre d'applaudissements.

Après une absence de quinze jours, absence que nous avons, comme on l'a vu, supportée très allègrement, et qui aurait pu se prolonger dans les mêmes conditions sans provoquer chez les auditeurs la moindre impatience, M. Chevillard revient à son pupitre ; et il y revient, ce dont il faut le louer, en nous apportant l'œuvre déjà applaudie ailleurs d'un jeune compositeur français, l'*Apprenti*

sorcier de M. Paul Dukas. Sous la dénomination modeste de *scherzo*, l'auteur a écrit un véritable petit poème symphonique, en prenant pour sujet la ballade bien connue de Gœthe.

Sur ce sujet, qui l'a d'ailleurs fort bien inspiré, M. Dukas a composé une partition d'un très grand intérêt, admirablement conçue et clairement écrite. Une heureuse combinaison de timbres imprime à l'œuvre son caractère fantastique, tandis que le rythme, d'abord lourd et indécis, s'accélère et s'accentue, traduisant ainsi à merveille la marche lente, puis l'obstiné labeur du balai magique. Cette œuvre, qui offrait certaines difficultés d'interprétation, a été très bien rendue par l'orchestre de M. Chevillard. ERNEST THOMAS.

CONCERTS COLONNE (théâtre du Châtelet)

On comprend que l'imagination d'un poète se laisse hanter par les affres et les terreurs de l'*An mil*. Il y a, dans cette inexplicable folie qui s'empara des misérables éperdus vivant dans la plus sombre époque du moyen âge quelque chose de satanique. C'est un impulsif abandon de soi, un indicible effroi de l'au-delà, d'égales avidités de vivre et de mourir, des désirs malsains de jouir vite et des remords désespérés d'avoir joui. En cette époque qui n'a pas d'analogue dans les annales des peuples, on entend sourdre, bruire et gronder un terrifiant mélange de cris, de plaintes, de prières, d'injures, de blasphèmes et d'imprécations; des rires convulsés succèdent aux abattements mornes jusqu'à ce qu'enfin, d'une lassitude infinie, résulte une accalmie définitive et silencieuse, produite par l'étonnement et la joie muette de vivre encore. Voilà ce qu'a tenté de rendre M. Gabriel Pierné. Il serait exagéré de dire qu'il y a réussi. L'écrasant sujet auquel il s'est attaqué est de ceux qui dépassent les moyens ordinaires. Il ne faudrait pas moins que le magnifique cerveau d'un Beethoven ou d'un Wagner pour faire passer en des pages musicales, à l'aide de combinaisons et de sonorités spéciales, toutes les angoisses d'un peuple qui n'entrevoit plus que la mort et l'enfer, et toutes les joies de son réveil quand, l'heure fatale passée, il se sent délivré de l'affreux cauchemar sous l'étreinte duquel il a failli succomber. A bâtir trop haut, on risque d'être enseveli sous des décombres; mais il y a tout de même quelque gloire à pousser son œuvre vers les cieux. C'est pourquoi, bien que le rendu reste très loin du thème, l'audace de M. Pierné lui fait honneur tout de même. Ce qui manque à son poème, c'est l'expression épique que comportait le sujet à l'exclusion de tout autre. Mais on ne peut doter ses œuvres que des sentiments qu'on éprouve, et toute production reflète fidèlement le tempérament de son auteur. Cela dit, il faut reconnaître que l'*An mil* est plein de recherches et de trouvailles fort ingénieuses; que spécialement le dessin de la deuxième partie est franc et de bon aloi; que la pensée y est claire et s'en dégage nettement; qu'en somme, de pareils morceaux sont faits pour porter haut la réputation d'un compositeur.

Le *Cinquième Concerto* pour piano de Saint-Saëns est certainement une des œuvres les plus remarquables du maître. Elle contient une sorte de synthèse de la vie orientale avec toutes ses manifestations les plus diverses. Tantôt ce sont les langueurs de la vie opprimée par les ardeurs solaires; tantôt, au contraire, les joies folles et les délires spéciaux qui s'emparent si facilement des foules en ces régions capiteuses, où il suffit de frapper en cadence une peau tendue sur un vase d'argile pour produire des ivresses farouches et désordonnées. La variété des motifs, l'originalité des rythmes et la noble ordonnance de l'ensemble laissent une impression de beauté sans mélange et de science parfaite. M. Arthur De Greef a rendu avec une superbe virtuosité toutes les douceurs et tous les éclats de cette œuvre. Aussi a-t-il été acclamé.

Le *Poème roumain* avait porté très haut et du premier coup, l'an dernier, la réputation de M. Georges Enesco. Des œuvres de musique de chambre n'avaient fait que grandir cette réputation. Sa *Pastorale Fantaisie*, je le crains bien, n'ajoutera pas grand'chose à sa gloire. Certes, ce morceau fourmille de bonnes intentions, et je conviens volontiers qu'on y découvre par places des efforts qui tendent à donner des impressions de nature variée, avec des alternances de trouble et de calme, des atmosphères sereines ou embrumées, des brises caressantes ou des coups de vent furieux. Mais j'attendais mieux et plus mal d'un compositeur de dix-sept ans! Où sont, dans ce poème, les idées fraîches, les formes juvéniles et les naïvetés gauches? Je ne les rencontre nulle part, mais, à leur place, une sorte d'habileté précoce, d'une correction qui m'effraye un peu pour l'avenir. Sa *Pastorale*, en un mot, est d'une teinte grise. Nous attendons M. Enesco à une prochaine œuvre, et nous comptons bien qu'il prendra sa revanche.

La symphonie avec chœurs! la *Neuvième Symphonie*, l'effort suprême du maître des maîtres, qu'en dire? Je me prosterne et me tais.

D'ECHÉRAC.

La septième matinée des concerts du jeudi des Concerts Colonne a été des plus intéressantes; les deux triomphateurs de la séance ont été MM. Diémer et Gérardy, chacun dans sa spécialité. Le jeune violoncelliste a joué avec un entrain superbe la *Sonate* pour violoncelle de Boccherini et le *Concerto* de M. C. Saint-Saëns; on ne sait trop ce qu'on doit admirer le plus chez ce grand virtuose, de la qualité du son, de la virtuosité ou du style élevé avec lequel il interprète la musique; c'est une admirable perfection, et l'on ne saurait rêver de plus pure jouissance artistique.

Le maître Diémer triomphait de son côté par le clavecin, dont les sons grêles deviennent presque

agréables sous ses doigts magiques; il ne faudrait pas cependant que cela durât longtemps, et c'est, selon nous, un oubli mérité que celui qui a frappé cet instrument. M. Diémer fait revivre par sa virtuosité incomparable les sensations du temps jadis; il a joué seul et d'une façon admirable trois pièces qu'il a déjà maintes fois fait entendre : le *Carillon de Cythère* de Couperin, le *Ramage des oiseaux* de Dandrieu et la *Gavotte* en *ré* de J.-S. Bach; il a, d'autre part, tenu la partie de clavecin dans la cantate *Diane et Actéon* de Rameau, charmant échantillon de ce genre de composition qui fit fureur au siècle dernier, et qui est aujourd'hui complètement délaissé par les musiciens. L'exécution de *Diane et Actéon* a été excellente et a obtenu un vif succès. Mme Lovano chantait les airs et les récitatifs, Mlle Dellerba et M. Baretti tenaient les parties de violon et de basse. Mlle de Gerlin, une des bonnes élèves de Mme Ed. Colonne, a chanté la Prière de la *Vestale* de Spontini et l'air de Laurence de *Jocelyn* de B. Godard. Etait-elle très émue? Elle nous avait paru meilleure à la salle Pleyel. Mlle Louise Epstein est venue s'escrimer sur le piano avec des fragments du *Carnaval de Vienne* de Schumann et la *Quatrième Rapsodie* de Liszt. Le mieux est de n'en rien dire. M. Colonne a, de son côté, fait entendre son orchestre dans une excellente exécution de l'ouverture de la *Vestale* et l'*Invitation à la valse* orchestrée par Berlioz.

H. D.

SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSIQUE

En inscrivant au programme de sa dernière séance (18 février) deux œuvres importantes de M. Gabriel Fauré : le *Deuxième Quatuor* en *sol* mineur pour piano et cordes et la *Bonne Chanson*, sur les poésies de Paul Verlaine, le comité de la Société nationale de musique a entendu fêter un de ceux qui, parmi les maîtres de l'école française contemporaine, ont pris une place prépondérante dans le domaine de la musique de chambre et des *lieder*. Par ses harmonies d'une grâce troublante, par ses modulations très affinées, par ses thèmes en lesquels s'épanouissent des rêves lointains, par sa science très réelle, il a su attirer à lui la jeunesse, — et il est de fait que, dans cette salle Pleyel, où l'on exécutait l'autre jour les deux œuvres que nous avons citées, nombre de jeunes gens avaient en mains les partitions et suivaient avec le plus vif intérêt la pensée du compositeur dans ses très curieuses et poétiques créations.

La *Bonne Chanson!* Un de nos confrères, à la plume spirituelle et élégante, n'a-t-il pas laissé comprendre qu'elle pourrait bien être la *Mauvaise Chanson?* Sur les bords de la mer normande, il avait entendu, autrefois, une voix de femme chanter une des premières mélodies du compositeur dans le silence et la lumière du matin, et il s'était laissé prendre au charme de cette musique captivante, qui glisse comme le flot qui passe, comme le nuage qui file. En est-il bien sûr? Si nos souvenirs sont exacts, nous croyons que jamais le critique dont il s'agit n'eut une bien vive tendresse pour les œuvres de la première manière de M. Gabriel Fauré. Aujourd'hui que la seconde nous apporte des œuvres plus tourmentées, plus rêveuses encore, il fait un retour vers le passé et, relisant les premières mélodies du compositeur, il les trouve supérieures aux secondes!... *Souvent critique varie, bien fol est qui s'y fie.*

Il nous sera permis, à nous qui fûmes parmi les premiers à prédire la maîtrise de M. Fauré, d'avouer que nous préférons sa chanson ancienne à sa chanson nouvelle. Les premières mélodies présentent déjà de si exquises modulations, une forme si particulière, un sentiment si profond, qu'elles le placent à côté des maîtres d'outre-Rhin, tels Schubert, Schumann et Brahms, et qu'elles lui donnent, parmi les compositeurs français, une place à part. Dans les dernières, il nous semble avoir exagéré sa manière, de telle sorte que l'imprécision des thèmes et l'abus des accidents les rendent souvent monotones... C'est une impression personnelle que nous exprimons, qui est cependant ressentie par nombre d'admirateurs des premières œuvres de M. G. Fauré. Non pas qu'il n'existe encore de belles inspirations dans la *Bonne Chanson;* il suffirait de citer les mélodies qui débutent ainsi : « La lune blanche luit dans les bois », avec son accompagnement de berceuse, et « J'ai presque peur, en vérité », d'une expression vraiment émotionnante! M. Bagès, qui les interprétait à la Nationale, est un jeune chanteur mondain dont la voix n'a pas un gros volume; mais il la conduit bien et sa diction est parfaite.

Le *Second Quatuor* en *sol* mineur, pour piano et cordes, de M. G. Fauré appartient, lui aussi, à sa période d'évolution. Mais ici, malgré certains développements dans lesquels les altérations jouent encore un rôle trop prépondérant, les thèmes de forte originalité s'accusent et s'imposent. Tels ceux du premier morceau, plein d'entrain, de l'*allegro molto* et du *finale*, d'un caractère oriental. Dans l'*adagio*, l'alto dessine le thème d'une expression poignante, soutenu par le glas du clavier. En écoutant cette œuvre, en laquelle reviennent parfois des contours de phrase câline qui sont pour ainsi dire le monogramme de M. Fauré, on se sent transporté dans le pays du rêve et de l'extase. L'auteur tenait magistralement la partie de piano; il y mettait la discrétion voulue, pour que les parties des instruments à cordes fussent très distinctes. MM. A. Parent, Denayer et Baretti furent les habiles partenaires du maître.

Mlles Hélène et Marguerite Moulins ont fort bien exécuté un *Scherzo* de Saint-Saëns et une *Pièce* en *si* mineur de M. Guy Ropartz.

Quant au merveilleux *Quatuor* à cordes en *ut* mineur, op. 51, de Johannès Brahms, MM. A. Parent, Lammers, Denayer et Baretti en ont révélé admirablement toutes les beautés, et l'on ne peut

que remercier le comité de la Société nationale de musique de vouloir bien se décider à inscrire plus souvent sur ses programmes les chefs-d'œuvre du maître de Hambourg. H. IMBERT.

⚜

Les séances de musique de chambre données par M. Edouard Nadaud à la grande salle Pleyel attirent toujours un public nombreux. C'est que le distingué violoniste sait varier intelligemment ses programmes et s'entourer d'artistes émérites. A la seconde séance, le programme comprenait le *Trio* op. 3 de M. C. Chevillard, la *Sonate* de Grieg (op. 13) pour piano et violon, le *Concerto* en *ré* mineur pour deux violons de J.-S. Bach, avec accompagnement d'orchestre à cordes, et enfin le *Quatuor* (op. 119) pour piano et cordes de M. G. Pfeiffer. Nous reconnaissons volontiers que dans le *Trio* de M. Chevillard, il existe de très réelles aspirations vers un but élevé. Mais la réalisation n'est pas à la hauteur de l'effort. La plupart des thèmes manquent de distinction et les développements sont parfois peu intéressants. Ajoutez à cela que la partie de piano, fort bien jouée du reste par l'auteur, est trop chargée, ce qui donne à l'ensemble de l'œuvre de la lourdeur. MM. Nadaud et Cros Saint-Ange prêtaient leur concours à M. Chevillard.

Le *Concerto* en *ré* mineur de Bach, pour deux violons, a été fort bien présenté par MM. A. Rivarde et Ed. Nadaud. Mais pourquoi M. Rivarde s'obstine-t-il à se servir d'un violon neuf? Déjà au Conservatoire on avait remarqué la qualité de son défectueuse, qui ne vient que de l'instrument. Le petit orchestre était conduit par M. Paul Taffanel. — La *Sonate* op. 23 de Grieg, la plus belle du maître norvégien, a été fort bien enlevée par M^lle^ A. Bailet et M. Ed. Nadaud. Quant au *Quatuor* de M. G. Pfeiffer, nous avons eu le regret de ne pouvoir l'entendre. Nous aurons l'occasion d'en rendre compte prochainement, nous l'espérons bien. H. I.

⚜

Vendredi 17, à la salle Erard, audition de la *Sonate* pour piano et violon de Franck. Nous avions encore trop dans l'oreille l'admirable interprétation qu'en avaient donnée précédemment M^lle^ Boutet de Monvel et M. Armand Parent pour apprécier à sa juste valeur celle de M^lle^ Gresseler et de M. Loiseau.

M^lle^ Gresseler a ensuite attaqué avec une vigueur peu commune les trente-deux variations de Beethoven sur un thème de Diabelli. Aux femmes le charme de la grâce, mais non la recherche des qualités viriles. Et qui pourrait mieux que M^lle^ Gresseler rechercher les qualités de finesse et de distinction qui, m'a-t-on dit, caractérisent son sexe? Aussi a-t-elle enlevé dans un excellent style le *Scherzo* en *fa* dièse mineur de Mendelssohn et une *Toccata* de Bach. Elle a surtout été exquise dans le caprice sur les airs de ballet d'*Alceste* (Gluck-Saint-Saëns). Grand succès aussi dans la *Novellette* de Schumann et l'*Humoresque* de Duvernoy.

N'omettons pas de féliciter M. Loiseau de son succès dans l'*Introduction* et le *Rondo capriccioso* de Saint-Saëns. ANTOINE MARC.

⚜

Beaucoup de jeunesse à la salle Charras, le 17 février : jeunes dans la salle, jeunes sur la scène, les premiers applaudissant les seconds. A vrai dire, il y a de fort jolis talents parmi ces élèves du Conservatoire prêtant leur concours à M. Edouard Nanny, un contrebassiste qui joue de son instrument comme il jouerait du violoncelle. C'est un émule de Bottesini, qui tire déjà de sa contrebasse des sons fort beaux, se joue des difficultés et enlève les notes harmoniques avec une véritable habileté. Il a exécuté avec M. Henri Casadesus, qui est un brillant exécutant sur la viole d'amour, des pièces intéressantes de musique ancienne, tels le *Menuet* de Milandre et la *Sonate* de Borghi. Parmi les morceaux qu'il joua seul, il faut mettre en première ligne l'*Aria* de J.-S. Bach. Un autre virtuose de grand avenir à signaler, un enfant encore, c'est le jeune F. Gillet, neveu et élève du célèbre professeur au Conservatoire de Paris, qui a recueilli de nombreux applaudissements dans l'interprétation d'un solo de hautbois de Paladilhe. Nous avons surtout remarqué, parmi les œuvres inscrites au programme, les *Contes de fées* de Schumann, trio pour violon, alto et piano (MM. de Martini, Casadesus et Ed. Bernard). Ce dernier possède une grande virtuosité, dont il a donné des preuves dans un *Scherzo* de Chopin et dans une bien pauvre *Rapsodie* de Liszt. Arrêtons là notre énumération et constatons qu'un public fort nombreux a fait fête à ces jeunes et vaillants artistes. I.

⚜

Très original talent, que celui de cette jeune artiste russe à la petite figure de madone encadrée de bandeaux noirs! Enigme à déchiffrer, que ce visage, calme ne laissant rien entrevoir de la passion artistique qui absorbe l'être tout entier! En l'écoutant, on devine à quelle nervosité concentrée obéit M^lle^ Mania Seguel, lorsqu'elle attaque, au piano, les passages de force. Là est peut-être le côté faible de cette nature si bien douée, si volontaire et si frêle en même temps. L'attaque du clavier dans les *forte* présente des duretés que nous lui conseillons d'éviter. Au lieu d'arriver à l'ampleur, elle n'obtient souvent que la sécheresse. Avec de la patience (et elle en a certainement), elle atténuera ce défaut.

Mais, à côté de cela, quelle sveltesse, quelle grâce dans les traits de douceur! Tel le papillon voltigeant de fleur en fleur, elle caresse les touches du clavier et, sous ses doigts agiles, les mélodies chantent en un doux murmure, les traits

s'envolent comme de véritables fusées. Aussi, de tous les morceaux inscrits au programme de sa soirée du 22 février, à la salle Erard, c'est sans nul doute l'*Etude* de Scholtz, pièce d'une grande délicatesse, qui lui valut son plus beau succès. Dans le *Concerto italien* de J.-S. Bach, dans les *Dix-sept variations sérieuses* de Mendelssohn, dans les *Etude, Valse, Scherzo* de Chopin, enfin dans la *Sonate* de Scarlatti, la *Novelette* (nº 1) de Schumann et la *Danse caucasienne* de Rubinstein, elle a laissé entrevoir une mémoire sans égale, une virtuosité surprenante et un sentiment qui est bien à elle. Mlle Seguel aurait pu négliger, par exemple, de jouer, pour terminer son concert, une *Etude* et une *Rapsodie* de Liszt, qui sont de bien pauvres élucubrations musicales.

La jeune artiste n'a pas recueilli que des applaudissements. On lui a remis des jonchées de fleurs et, à la fin de la soirée, le foyer des artistes était transformé en une véritable serre aux plantes rares et de mille couleurs. H. I.

⚜

Mlle Jeanne Meyer a fait applaudir son talent de violoniste dans un concert donné lundi dernier à la salle Erard.

Dans le *Concerto* en *si* mineur de Saint-Saëns, plus encore que dans le *Trio* de Brahms, nous avons apprécié la virtuosité et l'intelligence de l'artiste. On a fait également un accueil chaleureux à la très brillante exécution d'une scène de la *Czarda* de S. Hubay.

Mme Leroux-Ribeyre a chanté de sa voix souple et jeune quelques mélodies, parmi lesquelles il convient de citer la *Chanson du matin* de Schumann et l'*Amour est un enfant trompeur* de Martini, cette dernière interprétée avec beaucoup de finesse.

Mentionnons également Mlle Georgette Mercier et M. d'Embrod, qui ont apporté le concours de leur talent à cette intéressante séance. A. L.

⚜

Jeudi dernier, M. Edouard Barat, artiste belge, a donné à la salle Pleyel un récital de piano qui lui a valu beaucoup de succès. Le programme était composé de la *Sonate appassionata* de Beethoven, des *Variations sérieuses* de Mendelssohn, de différents morceaux de Schumann, Chopin, Liszt (du bon Liszt) et de Mozkowsky. Dans la *Sonate* de Beethoven et les *Variations* de Mendelssohn, M. Barat a prouvé combien il est utile de se sacrifier plutôt au style qu'à la virtuosité dans des œuvres d'une telle envergure.

Le restant du programme a d'ailleurs procuré au jeune pianiste l'occasion de montrer que tout en s'attachant à la compréhension d'une œuvre, il était encore possible de prouver de la virtuosité et une recherche de sonorités. Le public, très satisfait, a chaleureusement applaudi et rappelé M. Barat. L. B.

⚜

Séance musicale charmante chez Mme Allain-Targé, le 18 février 1899. M. Gatinel, un élève du Conservatoire, a bien dit un air d'*Hérodiade* de Massenet, une *Ronde d'amour* de Mlle Chaminade. Puis Mlle Choinet a exécuté avec une grande dextérité plusieurs œuvres pour piano de Chopin, Scarlatti, alors que son frère, violoncelliste des Concerts Colonne, jouait avec une certaine chaleur une suite de *Valses* de Popper, une *Romance* de Campagnoli, etc.

N'oublions pas Mme Allain-Targé, qui pouvait figurer avec honneur auprès de ces artistes et a enchanté son auditoire en interprétant un menuet de Schubert et un morceau de G. Mathias.

⚜

La société Haydn-Mozart-Beethoven a donné mercredi dernier, à l'Institut Rudy, sa deuxième séance. Au programme, le *Quatuor* nº 23 de Mozart, le *Trio* nº 15 avec piano d'Haydn et enfin le grand *Quatuor* nº 13 de Beethoven. Ces œuvres si diverses ont été fort bien interprétées par MM. Calliat, Perdreau, Chavy et Georges Papin. La première et la cinquième partie, c'est-à-dire l'*adagio* et la *cavatine*, de cette admirable symphonie, qui porte le nº 130 des productions du maître, de Bonn, ont été surtout remarquablement exécutées par ce groupe d'artistes. Quant à Mme Edouard Calliat, sa trop courte intervention dans le *Trio* d'Haydn ne nous a laissé que le regret de n'avoir pu jouir plus longtemps de son beau talent.

A. D'E.

⚜

Une jeune harpiste américaine, Mlle Edith Martin, qui, tout récemment, obtenait de brillants succès en Angleterre et en Allemagne, a donné un très beau concert le vendredi 24 février, dans la salle des Agriculteurs de France, rue d'Athènes, avec le concours de Mlles Régina de Sales et Maud Evans et de MM. Georges Maugnière et Hardy-Thé. Mlle Edith Martin est premier prix du Conservatoire de Vienne.

⚜

On annonce que les exécutions du célèbre oratorio la *Résurrection du Christ*, de l'abbé Perosi, auront lieu au Cirque d'Été, les 1er, 2 et 6 mars.

L'exécution sous les auspices de la Schola cantorum, sera confiée à des artistes éminents, à l'orchestre Lamoureux et à un chœur nombreux, dont la Société des chanteurs de Saint-Gervais formera une partie, soit en tout deux cent cinquante exécutants, sous la direction magistrale du jeune abbé Lorenza Perosi.

⚜

M. André Dulaurens, l'excellent violoniste, donnera le jeudi 2 mars, à 9 heures du soir, dans la salle des Quatuors de la maison Pleyel, un concert avec le concours de Mlle Charlotte Melno et M. Valade, pour la partie vocale, et de MM. Ch. Tournemire, Séchiari, Denayer et Destombes, pour la partie instrumentale.

BRUXELLES

Les directeurs du théâtre de la Monnaie ont été bien inspirés en reprenant *Le Roi l'a dit*. Il y a longtemps d'ailleurs qu'on leur donnait le conseil de profiter de la présence de M^me^ Landouzy dans la troupe, pour remettre à la scène le charmant opéra-comique de Delibes, qui avait valu à la sympathique artiste, lors de la création de l'œuvre ici, en 1888, sous la direction Dupont et Lapissida, l'un de ses plus vifs et plus légitimes succès.

Mais *Le Roi l'a dit* présente certaines difficultés d'exécution, par suite du grand nombre de rôles que cet opéra-comique comporte (il ne met pas moins de quatorze personnages en scène), rôles qui réclament tous sinon beaucoup de voix, du moins un certain talent de comédien. C'est ce qui explique sans doute que l'œuvre de Delibes n'ait fait son apparition ici que quinze ans après sa première exécution à l'Opéra-Comique de Paris (le 24 mai 1873), et que onze ans se sont ensuite écoulés entre la création à Bruxelles et la présente reprise.

Car *Le Roi l'a dit* mériterait certes une place d'honneur au répertoire. C'est, dans le genre de l'opéra-comique léger, une des choses les plus réussies que nous connaissions. Le livret, dû à la plume vive et spirituelle de Gondinet, est vraiment charmant, encore que l'allure s'en alourdisse un peu vers la fin. Quant à la musique, elle a, avant tout, le grand mérite d'être admirablement dans le ton du poème ; la plupart des morceaux de la partition se distinguent d'ailleurs par des qualités d'esprit, de grâce et de légèreté peu communes, qui s'affirment aussi bien dans l'instrumentation que dans le contour mélodique.

Si, dans l'ensemble, l'interprétation actuelle ne vaut peut-être pas celle de 1888, elle compte cependant de très bons éléments, en tête desquels il convient de citer M. Gilibert ; celui-ci s'est montré, comme à l'ordinaire, excellent chanteur et parfait comédien dans le rôle du marquis de Moncontour, qui comptera au nombre de ses meilleurs. Le rôle de Javotte est, on le sait, très favorable au genre de talent de M^me^ Landouzy, qui y a retrouvé tout le succès de jadis ; un succès qui aura fait particulièrement plaisir aux directeurs, puisque ceux-ci venaient de signer le rengagement de l'intelligente artiste pour la saison prochaine. M. Cazeneuve, un ténor léger à la voix charmante, s'est distingué également dans le rôle peu commode de Benoit. Et M. Caisso, sans faire oublier M. Isnardon, qui créa ici, on se rappelle avec quel succès, le rôle du maître de danse, a mis, à s'acquitter de sa tâche, assez d'adresse pour qu'on ne s'aperçût pas trop de ce qui lui manque sous le rapport de la voix.

La liste des interprètes est trop longue pour les citer tous ; une mention spéciale revient cependant, parmi les artistes chargés de rôles plus modestes, à M^lle^ Maubourg, qui fait un marquis plus gracieux que nature et à qui l'on ne pourrait adresser qu'un reproche, celui de n'avoir pas davantage à chanter.

L'exécution d'ensemble, dont la mise au point laissait quelque peu à désirer, ne pourra que gagner aux représentations suivantes ; et l'œuvre de Delibes, alternant avec *Princesse d'Auberge*, dont le succès, malgré vingt-cinq représentations, ne paraît pas près de s'éteindre, permettra d'attendre la reprise de la *Walkyrie*, annoncée pour les premiers jours de mars. L'œuvre de Wagner aura pour interprètes : MM. Imbart de la Tour (Siegmund), Seguin (Wotan), Journet (Hounding), M^mes^ Ganne (Brunnhilde), Kutscherra (Sieglinde) et Domenech (Fricka). J. Br.

⚜

Au Cercle artistique et littéraire, mardi soir, séance de jeunes : M^lle^ Panthès, une pianiste ; M. Jacques Thibaud, le violoniste récemment accueilli si chaudement aux Concerts Ysaye, et Jean Gérardy, le violoncelliste. Peut-on imaginer plus aimable trio ? Malheureusement, ils avaient composé, un peu à la diable, un programme de petites pièces, certes favorables à chacun, mais d'un intérêt musical plutôt secondaire. Il est vrai que venant de trois bouts de l'horizon, M^lle^ Panthès d'Odessa, M. Gérardy de Liége, M. Thibaud de Paris, il leur eût été difficile de combiner un ensemble solide et homogène. Le *Trio* en *ré* de Mendelssohn ne figurait au début de la soirée qu'en manière d'entrée de jeu. Il a bien vieilli ce trio et l'exécution correcte, mais sans beaucoup d'intentions, n'en a pas relevé l'inspiration trop facile et trop élégamment banale. Il a donc fallu se rejeter sur les pièces où chacun des solistes a brillé de son mieux : M. Thibaud, dans la voluptueuse *Havanaise* de Saint-Saëns, la *Romance* en *fa* de Beethoven, la *Mazurka* de Zarzicki, par le charme si prenant de son chant, la grâce et l'énergie de son archet ; M. Gérardy, par l'ampleur du son et la clarté des traits, dans l'une des sonates de Boccherini et les bien fades variations symphoniques de Boëllman ; M^lle^ Panthès, enfin par une technique qui n'est pas sans quelque mérite, puisqu'elle s'attaque sans hésitation aux variations de Brahms sur un thème de Hændel, mais qui gagnerait beaucoup à se compléter d'un peu de charme et de sentiment artistique.

⚜

La deuxième soirée du Quatuor Thomson au Conservatoire (vendredi 17 février) avait un programme intéressant par sa nouveauté, tout au moins pour Bruxelles. Outre le délicieux *Quatuor* en *sol* de Beethoven, il portait deux ouvrages encore inconnus ici, un *Quintette* de Sinding, pour piano et cordes, et un *Quatuor* de Dvorak (en *fa*, op. 96). Ils ont vivement intéressé. Le quatuor de Dvorak, inspiré de mélodies américaines est plein

de rythmes et de sonorités pittoresques d'une saveur captivante. MM. Thomson, Laoureux, Van Hout et Ed. Jacobs en ont donné une interprétation vivante et colorée. Le *Quintette* de Sinding est d'un caractère plus intime. Lui aussi, il est caractérisé par des combinaisons rythmiques et des sensibilités harmoniques d'un très séduisant effet. L'*andante* a particulièrement porté. Il développe avec ampleur des chants de caractère bien scandinave, d'un beau sentiment, et, par un effet certainement nouveau dans un quintette avec piano, l'auteur, au début et à la fin du morceau, y impose le silence à l'instrument à clavier. L'artifice est original et piquant. Pour l'exécution de ce *Quintette*, le Quatuor Thomson s'était assuré le précieux concours de M. Camille Gurickx, qui a magistralement joué la partie de piano.

En somme, très belle et artistique soirée.

Au troisième concert du Conservatoire, fixé au 26 février, M. Gevaert dirigera la *Deuxième Symphonie* de Brahms, en *ré*, la *Symphonie inachevée* de Schubert et la musique de Beethoven pour l'*Egmont* de Gœthe.

Le pianiste M. Arthur van Dooren donnera un concert à la Grande-Harmonie, jeudi 2 mars, à 8 heures du soir. Pour les places s'adresser chez MM. Breitkopf et Hærtel, 45, montagne de la Cour.

Le quatuor de MM. Franz Schörg, Hans Daucher, Paul Miry et Jacques Gaillard, annonce pour le mardi 7 mars et vendredi 24 mars, à 8 1/2 heures, deux séances de musique de chambre qui auront lieu à la salle de la Maison d'Art. Pour le programme voir au Répertoire des concerts.

On nous prie d'annoncer que M. J. Pietrapertosa, mandoliniste solo de l'Opéra de Paris donnera, avec le concours d'artistes distingués, un concert à la Maison d'Art, le samedi 18 mars prochain à 8 1/2 heures du soir. — Places chez MM. Breitkopf, Schott et chez les éditeurs de musique.

CORRESPONDANCES

AUDENARDE. — Notre Ecole de musique a donné, à son dernier concert, sous la direction de M. A. de Sutter, le petit oratorio *Ruth*, scène biblique de César Franck. C'était la toute première fois qu'on donnait à Audenarde une œuvre musicale en entier. Inutile de vous dire que le succès a été grand. Mais ce qui est surtout digne de remarque, c'est que tous les rôles étaient tenus par des élèves de l'Ecole, et il faut cinq solistes. Tous se sont acquittés de leur tâche d'une façon très satisfaisante. M^lle^ Obach — un nom à retenir — y a été excellente. Elle avait, dans la première partie du concert, chanté le grand air de *Mireille* d'une façon superbe. Ce concert fait grand honneur à l'Ecole de musique d'Audenarde et à son éminent et actif directeur.

BORDEAUX. — Le principal intérêt du sixième concert de la Société de Sainte-Cécile était dans la présence de l'éminent pianiste Raoul Pugno, qui se fit l'admirable interprète de deux œuvres signées de deux des plus grands noms de l'école française moderne, le maître César Franck et M. Camille Saint-Saëns. Ce fut d'abord le *Cinquième Concerto* pour piano, une des dernières productions de l'auteur de *Samson*, écrit au cours d'un voyage en Egypte et dont nous avons surtout apprécié la seconde partie, construite sur d'amusants thèmes nubiens avec une liberté de forme et un sentiment de la couleur orientale tout à fait remarquables. Du premier morceau nous avons goûté, comme il le convient, la solide charpente et la grâce inaccoutumée de certaines idées mélodiques. Quant au *finale*, il nous a paru bien bruyant et sans grand intérêt musical, bien qu'exécuté par M. Pugno avec une virtuosité et une fougue qui ont soulevé l'enthousiasme du public. Est-il besoin de vanter ici, une fois de plus, les qualités hors ligne de son jeu, qui va de l'extrême puissance aux nuances les plus délicates, la sûreté prodigieuse de son mécanisme, et surtout le sentiment profond avec lequel il sait donner de l'intérêt à de la musique même insignifiante? C'est dire que ce fut pour nous une rare jouissance que de l'entendre jouer avec une émotion communicative et une ampleur superbe les *Variations Symphoniques* de César Franck, où se manifeste, une fois de plus, avec quelle largeur et quelle sérénité, le simple et pur génie de celui qui reste, malgré tout, un des plus grands parmi les grands. Justement acclamé par toute la salle, M. Pugno a dû ajouter à son programme une petite pièce de Scarlatti, où ses doigts agiles ont fait merveille. Sans doute électrisés par un pareil interprète, M. Gabriel Marie et ses instrumentistes se sont vraiment surpassés et nous ne croyons pas pouvoir leur faire de meilleur éloge en leur disant qu'ils se sont montrés, par le fini des nuances, les dignes accompagnateurs de M. Pugno. Le reste du concert comprenait la *Symphonie* en *si* bémol de Haydn, exécutée avec soin et une *Suite* de M. Pierné pour *Yzéyl*, d'un orientalisme plutôt facile, écoutée avec quelque indifférence par le public. Enfin, l'ouverture des *Meistersinger*, dirigée par M. G. Marie dans des mouvements excellents, qui nous ont fait oublier la sonorité insuffisante du quatuor, a clôturé d'admirable façon ce concert, un des meilleurs assurément que la Société de Sainte-Cécile, sujette comme d'autres à des défaillances passagères, aura donné aux mélomanes bordelais cette année.

Au Grand-Théâtre, la *Bohème* de Puccini, d'une

musicalité par trop sommaire, et d'un néo-italianisme vide et bruyant, a paru plaire au public, grâce probablement, à l'interprétation vocale satisfaisante de M[lles] Mérey et Boyer et de MM. David et Jacquin, où à la mise en scène ingénieuse et pittoresque de M. Gravière. L'orchestre s'est souvent montré incertain dans ses attaques. Il est vrai que, conformément à ses habitudes, son chef n'avait sous les yeux que la partition piano et chant. Souhaitons pour autrui que cette coutume reste l'apanage exclusif du Grand-Théâtre de Bordeaux, puisque le public ne pige pas à propos de protester contre une pareille négligence.

G. S.

CONSTANTINOPLE. — La séance du 26 janvier de la Société musicale était de tout point excellente. Le *Quatuor* en *ré* majeur de Haydn, ce bijou mélodique, a été exécuté par MM. Brassin, Kopp, Mercenier et Ellinger avec une grâce naïve tout à fait appropriée à l'œuvre. M. Ellinger est un tout jeune violoncelliste arrivé de Berlin, qui a bonne contenance dans la musique de chambre, mais il n'exprime rien encore comme soliste.

Remercions la Société d'avoir remis en honneur ici la musique de Rameau; de lui, nous avons entendu le *Quatrième Concerto* (1741), arrangé pour piano, violon et violoncelle, et dont la *Livri* (andante gracieux) nous a particulièrement charmé avec sa mélodie si coulante et si rêveuse; il faut vous dire aussi que l'exécution en était confiée à MM. Helbig, Mercenier et Djémil, tous trois excellents.

Un autre attrait du concert consistait en l'audition du double piano Pleyel spécialement fabriqué pour l'Union française : instrument irréprochable tant au point de vue de l'élégance que de l'égalité, de l'homogénéité et du brio du son. M[lle] Noblet et son professeur, M. O. Dethier, en ont fait l'inauguration par une brillante exécution du *Grand Caprice hongrois* de Liszt. Mais, vraiment, ne pourrait-on pas laisser reposer certaines œuvres de ce compositeur! M[lle] Noblet a, de plus, interprété la *Tarentelle* de Rubinstein d'une façon très satisfaisante. Sûrement, c'est la meilleure de toutes les pianistes amateurs qui se soient présentés cette année aux séances de la Société.

Le Club musical nous avait conviés le 1[er] février à un concert symphonique dans la salle de Pera Palace, sous la direction de M. Radeglia.

Malheureusement, l'acoustique défectueuse de la salle et une forte chaleur, mettant le désaccord dans les instruments à cordes, ne nous ont pas permis d'apprécier cette phalange d'amateurs à sa juste valeur.

Toutefois, la marche des fiançailles de *Lohengrin*, la *Marche funèbre d'une marionnette* de Gounod, une ouverture de Suppé et l'*allegro* des *Suites russes* de Wuerst ont été assez bien rendus.

Avec un travail soutenu et un peu d'encouragement, le Club musical aura bientôt droit de cité.

HARENTZ.

DIJON. — Le second concert organisé par l'administration théâtrale nous a semblé encore plus intéressant que le premier. Nous avons assisté, en effet, à une excellente audition du *Déluge* de Saint-Saëns, dont nous ne connaissions que le prélude, autrefois exécuté par la Société philharmonique de M. Deroge. Cette œuvre maîtresse, dont l'orchestration est admirable, a produit le plus grand effet. Bien conduits par M. David, chef d'orchestre du théâtre, les musiciens dijonnais, chanteurs et instrumentistes, se sont surpassés et ont rendu avec un ensemble irréprochable et avec les nuances les plus délicates cette ravissante partition. Le solo de la troisième partie a été chanté en perfection par M[me] Salambier. Les autres solistes ont été convenables. L'ouverture des *Francs-Juges* de Berlioz et la marche du *Tannhæuser*, brillamment enlevée par les chœurs et l'orchestre, ont produit également, sur le public choisi qui emplissait la salle, une impression saisissante. Un poème symphonique d'un jeune compositeur, M. Letorey, prix de Rome, figurait aussi au programme. Cet ouvrage, autant qu'il nous a été permis d'en juger après une seule audition, est développé d'une manière intéressante et prouve que M. Letorey connaît parfaitement les artifices de la fugue et du contrepoint. C'est clair et bien orchestré, mais sans grande originalité et sans grande hardiesse.

Nous avons regretté que le violoncelliste Delsart, qui prêtait son concours à ce concert, ait remplacé le concerto de Widor inscrit au programme par trois petites pièces, fort bien interprétées du reste, mais qui sont plutôt des œuvres de salon. M. Delsart a joué en outre l'*Aria* de Bach, dont M. Casella nous avait donné, il y a quelque temps, une exécution encore plus magistrale. Le *Menuet* de Valentini et le *Papillon* de Popper complétaient le programme de l'éminent professeur, auquel le public a prodigué rappels et applaudissements.

A signaler encore un concert donné par M. Marsick avec le concours de M. de Mérindol. Nous aurions aimé à trouver dans le programme une grande sonate de Brahms, de Raff ou de Schumann. Nous avons dû nous contenter, en tant que morceau concertant, d'une excellente analyse de la *Sonate* en *fa* de Grieg.

Le succès du distingué violoniste a été très grand. C'est avec une clarté et une autorité absolument remarquables qu'il nous a fait entendre le *Quatrième Concerto* de Vieuxtemps, l'*Aria* de Bach, le *Chant du soir* de Schumann et le *Scherzo* de Lalo qui lui est dédié.

M. de Mérindol s'est fait applaudir dans différentes pièces de Chopin, Schumann, Saint-Saëns et surtout dans la *Campanella* de Paganini-Liszt. M. de Mirandol est assurément un pianiste de grand talent, doué d'un brillant mécanisme. Mais on pourrait peut-être lui demander un peu moins de sécheresse et un peu plus de profondeur.

XX.

GAND. — Le carnaval a été l'occasion, au Grand-Théâtre, d'un véritable éreintement pour la troupe. M. Martini a fait jouer ses pensionnaires l'après-midi en matinée, et en outre le soir, et ce régime a duré pendant les quatre journées du carnaval. On a vu défiler ainsi *Manon*, deux fois; *Les vingt-huit jours de Clairette*, deux fois; *Les Huguenots*, *Henri VIII*, *Richilde*, *Werther*, *La Mascotte*, *La Poupée*, *Les P'tites Michu* et *Javotte*, une fois. Douze spectacles en quatre jours !! Il nous semble que c'est là un record imbattable. La *Richilde* de M. Emile Mathieu continue à jouir du succès que l'œuvre a rencontré le soir de la première, et dimanche dernier encore, un public très nombreux a applaudi l'opéra de notre nouveau directeur du Conservatoire royal.

Cette semaine, on a repris les *Brigands* d'Offenbach, ouvrage qui n'avait plus été joué depuis vingt-huit ans, paraît-il. L'interprétation de la pièce est très satisfaisante et MM. Roussel (Falsacappa), Mordet (Pietro). Dailly (Antonio), M^lles^ Edeliny (Fiorella), Dailly (Fragoletto), ainsi que l'orchestre ont droit à toutes nos félicitations. Les repétitions du *Don Juan* de Mozart se poursuivent assidûment, et il est probable que l'ouvrage pourra passer le lundi 27 février. Entre temps, on remontera *Rigoletto*, qui sera donné dimanche soir, avec le concours de notre concitoyen, le baryton Noté, de l'Opéra.

M. Martini ayant été nommé directeur du Théâtre royal de Liége, la régie à Gand devient vacante. Jusqu'ici, il n'y a, paraît-il, qu'un seul candidat sérieux : M. Melchissédec, fils du baryton, à qui probablement écherra la succession de M. Martini.

Au Cercle artistique, nous avons eu, mardi dernier, un très intéressant récital de piano de M. Arthur van Dooren. L'excellent artiste qui nous revenait après une absence de trois ans, a charmé son auditoire par l'art qu'il a su mettre dans l'interprétation des diverses œuvres qu'il avait inscrites à son programme ; la magnifique *Sonate* en *mi* bémol, op. 31, n° 3, de Beethoven, a été jouée à la perfection par M. van Dooren, qui nous a fait plus d'impression cependant dans ses *Douze études symphoniques* de Schumann. Ici, c'était parfait comme sonorité, compréhension et interprétation. Chopin figurait également au programme avec le *Troisième Nocturne*, joué très délicatement, et le *Scherzo* n° 2; enfin, la *Sonate* en *ré* majeur de Scarlatti, un vrai joyau convenant admirablement à la manière de jouer de M. van Dooren, une *Polonaise* et une *Berceuse* de sa composition complétaient ce programme fort bien composé. Le succès qu'a remporté M. van Dooren doit l'engager à revenir encore à Gand, et nous espérons que cette fois, il ne se passera plus trois ans avant que nous ayons le plaisir de l'applaudir.

La séance organisée jeudi dernier par le Cercle des Concerts d'hiver, nous a permis d'apprécier à nouveau les magnifiques qualités de sonorité, d'ensemble parfait et d'homogénéité qui caractérisent le Quatuor Schörg, Daucher, Miry, Gaillard. C'est une véritable impression d'art que l'on ressent à l'audition des œuvres interprétées par ces quatre jeunes artistes, sachant se tenir individuellement dans l'ombre pour ne faire valoir que l'ouvrage dont ils font apprécier les beautés. Ces remarques, nous les avions déjà faites il y a deux mois, lorsque le Quatuor Schörg nous fit entendre les deux derniers quatuors à cordes de Beethoven. L'exécution du *Quatuor à cordes* de César Franck a pleinement confirmé cette excellente impression.

La soirée de jeudi était consacrée à l'audition d'œuvres de compositeurs belges. C'est à ce titre que le *Quatuor à cordes* de César Franck ouvrait le programme. Quelle œuvre géniale et quelle exécution merveilleuse ! Quelle fougue,quelle passion dans le premier *allegro* ainsi que dans le *finale!* Signalons,dans cet *allegro,* la façon magistrale dont M. Miry a exposé le thème de la *fugue*, repris par la basse et le deuxième violon et si clairement développé par l'archet magique de M. Schörg ! Le *scherzo,* joué avec une délicatesse étonnante, a valu aux exécutants une belle ovation. Le *lento* a des sonorités magnifiques, mais il nous a paru un peu long. Une nouvelle audition modifiera peut-être notre manière de penser.Quant au *finale*, dans lequel l'auteur reprend les principaux motifs du *scherzo* et du premier mouvement,il est tout simplement superbe et se termine par un élan de passion irrésistible produisant un effet grandiose. Du même auteur, nous avons eu la *Procession*, cette plainte empreinte d'un si profond mysticisme et qui vous impressionne si vivement, surtout quand c'est M^me^ Merck-Miry qui tient la partie de chant. M^me^ Merck a en outre chanté à la perfection trois *lieder* de G. Lekeu, parmi lesquels nous retenons la *Ronde,* qui est une véritable perle que M^me^ Merck a pleinement mise en lumière. Le *Quatuor à cordes* de Ad. Samuel devait compléter ce concert de musique belge. Une circonstance toute fortuite n'a pas permis au Quatuor Schörg, Daucher, Miry, Gaillard de jouer cette œuvre, qui fut remplacée par le *Trio* pour piano, violon et violoncelle de F. Rasse. Le *Guide Musical* a, à diverses reprises déjà, parlé de cette œuvre; nous nous contenterons donc de dire que ce *Trio* a été supérieurement interprété par l'auteur, MM. Schörg et Gaillard et que le public a fait à M. Rasse et à ses partenaires une très flatteuse ovation. Enfin, le *Stabat Mater* et *Aan U* de H. Waelput, et l'*Huwelijkszang* de P. Heckers, fort bien dits par M. Colardin, complétaient ce programme un peu long peut-être, mais des plus intéressants.

Nous avons pu examiner le dernier projet de reconstruction des locaux du Conservatoire. Le nouveau projet (c'est le seizième ou le dix-septième, si nous sommes bien renseigné) est fort bien conçu ; le local promet d'être très beau et très suffisant d'après les plans. On aura une salle de concerts pouvant contenir huit cents personnes ; en outre, une salle d'auditions d'élèves, une salle de lecture accessible au public, etc., etc. On n'attend

plus que l'approbation du ministre pour pouvoir faire voter les crédits nécessaires et se mettre aussitôt à l'ouvrage. Enfin! MARCUS.

LA HAYE. — Première représentation de *Princesse d'Auberge* de Jan Blockx. — Après une tournée triomphale en Belgique et en France, *Princesse d'Auberge* vient de faire son entrée dans les Pays-Bas, au Théâtre royal de La Haye. L'œuvre de Jan Blockx a obtenu ici un succès enthousiaste et exceptionnel. Le grand mérite du maître d'Anvers est, avant tout, d'avoir écrit une partition qui ne relève directement ni de l'école allemande, ni de l'école française, ni de l'école italienne. Elle consacre l'existence de l'école flamande, fondée par Peter Benoit, dont Blockx est le disciple. De là, dans cette œuvre, une originalité de conception et de facture, une saveur particulière, qui surprend et captive le public. M. Blockx nous apparaît comme une sorte de Teniers musical. C'est un coloriste tout à fait remarquable. Le tableau du carnaval sur la Grand'Place de Bruxelles est une trouvaille, et c'est aussi un chef-d'œuvre de polyphonie vocale d'un effet irrésistible et qui suffirait seul pour attester l'incontestable maîtrise du compositeur anversois. Ce tableau a été à La Haye, comme partout du reste, le clou de la représentation, et il a été bissé par une salle bondée. A la fin de cet acte, M. Blockx couvert de fleurs, de couronnes et de palmes, a été rappelé quatre fois sur la scène. Après le dernier acte, nouvelle explosion d'enthousiasme, toute la salle debout acclamant les auteurs. Il y a eu même, ensuite, comme apothéose, une sérénade donnée au maître flamand par les choristes du théâtre et la musique militaire des chasseurs et grenadiers dans le Voorhout, devant le foyer du théâtre.

Outre les critiques de La Haye, la presse d'Amsterdam, de Rotterdam et d'Utrecht était représentée à cette première sensationnelle. Elle est unanime dans ses appréciations élogieuses et parle de *Princesse d'Auberge* comme d'une œuvre remarquable et de grand mérite. Il y a naturellement quelques réserves, mais elles s'adressent plutôt au librettiste qu'au musicien. MM. Van Bylevelt et Lefèvre, les directeurs du Théâtre royal, ont monté l'ouvrage dans les meilleures conditions, et la mise en scène, les décors et les costumes ne laissent rien à désirer. Exécution hors ligne pour un théâtre de province, orchestre superbe, irréprochable, chœurs excellents. M^me Lepage-Brussac, une Rita charmante, chantant le rôle dans la perfection; M^lle Packbiers (du théâtre de la Monnaie), excellente dans Reynilde; Rivière fort à louer, dans Merlin, malgré sa voix peu sympathique; M. d'Assy, faisant de Rabo une véritable création, sans oublier M^lle Tony (la mère), MM. De Backer (Marcus) et Delné (Blutz); tous rivalisent de zèle et de bonnes intentions.

Le lendemain de cette première a eu lieu un festival Blockx dans la grande salle de concerts du Jardin zoologique, sous la direction du compositeur. Il y a confirmé ce qu'il avait déjà prouvé la veille, qu'il est un chef d'orchestre de tout premier ordre. Le programme se composait du prélude de *Princesse d'Auberge; Harpzang* pour contralto, harpe et trois flûtes, admirablement chanté par M^me Soetens-Flament, d'Anvers; *Triptyque symphonique;* sérénade de *Milenka,* chantée par M^me Soetens-Flament et bissée, de même que deux *lieder; Danses flamandes*, et, comme deuxième partie, la *Légende de Saint Nicolas*, ballet de Théo Hannon, qui a absolument besoin de la mise en scène chorégraphique, car malgré l'intérêt de l'orchestration, cette suite finit par engendrer la monotonie. Comme tous ces ouvrages de Blockx sont connus en Belgique, inutile de m'étendre à ce sujet. Mais ce que je tiens à souligner, c'est le gros succès fait à M^me Soetens-Flament, qui a été la véritable triomphatrice du festival. Inutile d'ajouter que M. Blockx n'a pas été moins acclamé, rappelé, ovationné au festival qu'à la première de *Princesse d'Auberge.*

A Amsterdam, le Wagner-Verein a donné au Théâtre Communal, samedi 11 et lundi 13 février, deux représentations de l'*Or du Rhin*, sous la direction de M. Henri Viotta, avec l'orchestre du Concertgebouw, augmenté des *tuben* de Bruxelles, et un grand nombre de solistes allemands, entre autres le vieux Vogl de Munich (Loge), toujours étonnant, Peron (Wotan), Burgstaller (Froh), et Friedrichs (Alberich). Mais ce dernier était enroué. ED. DE HARTOG.

LIEGE. — Le Conservatoire a consacré une de ses auditions aux œuvres des jeunes compositeurs de l'école. N'ayant pu assister à cette séance, je me bornerai forcément à l'énumération des œuvres exécutées. Une *Marche funèbre* de M. Léon Henry; une *Fantasia* pour violon et orchestre et, un ballet-divertissement pour *Macbeth* de M. Jongen; un *Chant d'amour* pour orchestre de M. Smulders; deux mélodies — le *Trouvère et sa mie* sur des vers de M. R. Ledent, et *Morte* — un *Concertstück* pour piano et orchestre de M^lle Folville, une adaptation musicale de l'*Amour forgeait* de Victor Hugo, de M^lle Coclet; telles étaient les œuvres formant le programme. Il eût été intéressant de caractériser les tendances de ces divers essais, accueillis par nos confrères, comme au reste par le public, avec bienveillance et sympathie.

Mais il convient surtout de noter l'activité et l'émulation qui règnent au Conservatoire, et féliciter M. Th. Radoux d'avoir su propager parmi ses élèves un goût aussi ardent de la composition.

E. S.

— M. Martini, directeur du théâtre de Gand, candidat du collège, vient d'être élu directeur du théâtre de Liége, par le conseil communal, pour la période 1899-1900.

On cite, parmi les engagements déjà conclus, celui de M. de la Fuente, comme chef d'orchestre; ceux de MM. Henriot, fort ténor; Lafon,

baryton d'opéra; Rouyer, baryton d'opéra-comique; Harzé, laruette; Roussel, trial; Delaire, régisseur général; ceux de Mmes Pastore, maîtresse de ballet; Czerny, travesti; Jane Lambert, dugazon. Le nouveau directeur serait aussi en pourparlers avec les artistes actuels les plus sympathiques à nos abonnés et habitués.

Vendredi dernier, salle animée, pour le bénéfice de Mlle Caro-Lucas, qui tient depuis deux ans, avec éclat, le rôle de contralto. La belle artiste s'essayait dans le rôle de Carmen, et cette audace lui a réussi, car elle s'est montrée séduisante dans le dialogue, la mimique et le chant.

M. Mikaëlly, le ténor léger d'Anvers, engagé pour cette soirée, a fait preuve d'habileté vocale, mais la disproportion de taille entre la Carmencita et Don José a nui à maintes scènes.

Voici les spectacles annoncés pour la huitaine : Jeudi 23, bénéfice de M. Burnet-Rivière, le *Barbier de Séville* et le *Maître de Chapelle*, avec le concours de notre concitoyen Jean Delvoye, de l'Opéra-Comique; dimanche 26, *Hamlet* et *Cavalleria rusticana*, avec Mlle Terry; lundi 27, *Tannhæuser* et la *Navarraise*; mardi 28, *Don Pasquale;* jeudi 2 mars, première de la *Vie de Bohème* de Puccini, avec le créateur du rôle à l'Opéra-Comique, le ténor Maréchal, encore un Liégeois brillamment arrivé.

A. B. O.

LYON. — Depuis ma dernière correspondance, nous avons eu quatre auditions de la Société des Concerts symphoniques, au cours desquelles ont été exécutées : la *Symphonie* en *ut* mineur de Beethoven, celle en *si* bémol de Schumann, l'*Ecossaise* de Mendelssohn et la *Septième* de Haydn. De plus, le prélude de *Parsifal*, celui de *Tristan*, la *Valse des Sylphes* de Berlioz, la *Marche hongroise* du même, que M. Mirande dut bisser, l'ouverture de *Fidelio* et celle d'*Egmont* complétèrent, pour la partie exclusivement orchestrale, cet ensemble de programmes. Passons sous silence certains petits morceaux de sucre qu'on se crut obligé de jeter au public pour l'amadouer.

Il faut signaler encore l'exécution du *Concerto* de Beethoven par M. Scalero, un jeune violoniste qui vient de se fixer à Lyon et qui avait peut-être choisi une œuvre au-dessus de ses forces. Il a d'ailleurs accompli sa tâche avec une certaine vaillance et non sans quelque succès. Mentionnons enfin Mlle Rival de Ronville, qui nous a fait apprécier, dans un air d'*Armide*, une voix bien timbrée et conduite avec art, et M. Dechesne, le violoncelliste solo de l'orchestre, qui a joué d'une façon très satisfaisante le *Kol Nidrei* de Max Bruch.

Trois virtuoses du clavier se sont succédé dans cette série de concerts.

D'abord, Breitner nous a fait entendre le très intéressant concerto de Schütt. Les idées n'y planent peut-être pas toujours à des hauteurs très grandes, mais elles sont toujours triturées avec un art consommé et une science très complète de la polyphonie orchestrale, si bien que le piano a l'air d'y être employé plutôt comme instrument d'appoint que comme élément de virtuosité; c'est peut-être un des principaux charmes de cette œuvre, qui a été très bien accueillie. Le choix de ce concerto et des belles *Variations symphoniques* de Franck prouve assez la valeur de Breitner, dont nous n'avons pas pu, malheureusement, apprécier le talent comme il conviendrait certainement, à cause d'une exécution d'ensemble vraiment trop défectueuse.

Le *Concerto* de Schumann fut la pièce de résistance de M. René Chansarel. Le public a fort goûté la délicatesse et la sobre correction que l'artiste a mises dans l'interprétation de ce chef-d'œuvre. M. Chansarel s'y est taillé un beau succès et nous a fait apprécier ensuite la sûreté de son mécanisme dans le *Nocturne* en *sol* bémol de Chopin, la *Gavotte* de Bach arrangée par Saint-Saëns et le *Caprice* de Scarlatti arrangé par Tausig.

Enfin, pour terminer, je vous dirai, sans avoir cependant la prétention de vous étonner, que le plus gros succès de la saison a été jusqu'ici pour votre illustre compatriote A. De Greef, qui, dimanche dernier, nous a joué supérieurement le *Concerto* en *sol* mineur de Saint-Saëns.

A la façon dont le pianiste a entamé cette œuvre, le public a tout de suite senti qu'il se trouvait en présence d'un des maîtres du clavier. Ce qui frappe chez De Greef, c'est d'abord la facilité avec laquelle il surmonte les obstacles qui sont semés dans les œuvres qu'il interprète; puis, la carrure du rythme, qui fait que tout tombe en place avec l'orchestre le plus naturellement du monde; enfin, une science inouïe et très personnelle du toucher, grâce à laquelle il obtient du clavier des effets de sonorité surprenants, soit dans la douceur, soit dans le coloris, soit dans la puissance, qui atteint parfois l'extrême limite de l'intensité; et tout cela sans affectation, sans exagération dans la nuance, sans rubato intempestif... Ah! quel enseignement il donna aux pianistes de tous sexes en jouant, après rappel, une pièce de Grieg qui, c'est le cas de le dire, est sur tous les pianos, et qu'on se croit généralement obligé, à cause de la signature, de jouer avec des soubresauts et des contorsions!... C'est la même histoire que pour Chopin... Quand verrons-nous la fin de ces balivernes ?

J'ajoute, pour terminer, que ce dernier concert fut un des meilleurs de la saison et je m'en réjouis en félicitant MM. Jemain et Mirande.

P. P.

MONTE-CARLO. — Il se donne depuis quelques temps ici, sous la direction du maëstro Vigna, des concerts de musique italienne d'un certain intérêt. M. Vigna nous fait successivement connaître les productions de la jeune école italienne. A son dernier concert, il nous a fait entendre le prélude du deuxième acte de la *Creola*, un opéra de Collino, exécuté récemment à Turin et qui y obtint un vif succès.

Une autre pièce symphonique a retenu notre

attention à ce concert : le *Prince Charmant*, « conte fantastique » de M. Paul Litta, qui révèle de rares qualités de coloris et de composition. Cette œuvre est d'un musicien qui fera le plus grand honneur à l'école italienne moderne.

Citons encore au même concert un tableau symphonique de Ferroni, la *Sfida*, épisode plein d'éclat et de mouvement, mais manquant parfois d'originalité.

De même la barcarolle de la *Cléopatre* de Mancinelli contient des détails gracieux, mais a vieilli en plus d'un passage.

Merveilleusement doués au point de vue mélodique et dramatique, les italiens devront compléter ces dons par une étude approfondie de la technique symphonique.

Au reste, il est de toute justice de reconnaître que les derniers venus, tels que Floridia, Celega, Franchetti, Litta, Scontrino, sont dignes à cet égard d'être mis en parallèle avec la jeune école française et allemande, et nous ne doutons pas d'un épanouissement prochain destiné à continuer brillamment les grandes traditions musicales de l'Italie. A. M.

NANCY. — Le huitième concert du Conservatoire nous a procuré le très vif plaisir de revoir parmi nous M. Vincent d'Indy, qui a dirigé lui-même un concert composé de ses œuvres, de l'ouverture de *Léonore* (n° 3), de la *Symphonie* en *fa* (n° 8) de Beethoven et du chœur final de la *Passion selon saint Jean* de Bach. Nous avons pu l'apprécier ainsi tout à la fois comme chef d'orchestre et comme compositeur. Comme chef d'orchestre, d'abord, il s'est montré merveilleux interprète, en particulier de Beethoven. On ne sait, en l'écoutant diriger la fameuse symphonie « humoristique », s'il faut admirer davantage la parfaite probité artistique de l'exécution, l'entière conscience avec laquelle M. d'Indy s'est pénétré de la pensée et des intentions de Beethoven, ou la vie extraordinaire et tonte moderne qu'il a su donner à l'œuvre. On sent que pour lui, Beethoven est véritablement « vivant », qu'il ne se soucie pas de nous donner une interprétation froidement traditionnelle, mais qu'il cherche avant tout à mettre de la chaleur, du mouvement, de l'émotion dans l'exécution. Et pourtant,il ne fait pas non plus songer à tel de ces *Kapellmeister* nouveau style qui pétrissent Beethoven à leur gré ; on ne sent rien de « subjectif » ni d'arbitraire dans sa manière de diriger ; il n'a rien du virtuose qui veut briller pour son compte; mais on sent qu'il s'efforce de bien rendre, en toute sincérité et en toute loyauté, le texte même de Beethoven. Du reste, M. d'Indy ne fait que diriger comme il compose. Car la sincérité me semble aussi être la qualité maîtresse de son magnifique talent. S'il y a une « vérité » en matière de musique, on peut dire de sa musique qu'elle est non seulement belle, mais aussi vraie. Qu'il nous peigne le sommeil de Fervaal endormi par une après-midi chaude et scintillante de lumière sous un vieil olivier (introduction du premier acte) ou l'ascension du héros vers les hautes cimes du renoncement et de l'amour universel (scène finale de l'acte trois), ou qu'il nous montre Harold chevauchant à travers la forêt enchantée ou endormi sur le rocher noir et entouré de la lente ronde des elfes, c'est par la justesse de ses notations autant que par leur originalité saisissante et par leur charme profond qu'il nous séduit. Notre public a témoigné au grand artiste son admiration et sa reconnaissance par les plus chaleureux applaudissements. Si, entre les très belles œuvres que nous avons entendues, je devais indiquer celle qui paraît avoir produit le plus d'impression, je nommerais, je crois, la *Forêt enchantée*, dont la poésie pénétrante et pleine de mystère nous semble tout particulièrement facile à percevoir, tandis que dans la scène finale de *Fervaal*, on ne pouvait s'empêcher de regretter de temps en temps la représentation scénique qui, eût certainement facilité la complète intelligence de cette œuvre grandiose. Le public a associé au succès de M. d'Indy le ténor M. Engel, qui a dit avec beaucoup d'ampleur la scène de *Fervaal* et s'est heureusement tiré de la *Chevauchée du Cid*, qu'on a bissée comme au concert précédent. Il nous reste, en terminant, à exprimer l'espoir que M. d'Indy voudra bien renouveler le plus possible ses visites dans une ville où, comme il a pu s'en convaincre par des expériences plusieurs fois répétées, il ne compte que des admirateurs et des amis.

H. L.

REIMS. — Nous avons eu cette semaine deux belles séances musicales. D'abord, le 15 février, le Quatuor Armand Parent est venu clôtur r la série des auditions de la Nouvelle Société de musique de chambre. Au programme, trois chefs-d'œuvre exécutés avec la perfection que l'on pouvait attendre de ce célèbre groupe d'archets. Le *Quatuor* de César Franck, bien qu'un peu long, a rallié les suffrages de tous les connaisseurs. Le public lui-même a goûté cette belle œuvre et en a chaleureusement applaudi les trois derniers morceaux : le délicat *scherzo* avec sourdines, le *larghetto* aux accents déchirants qui, sans y ressembler, fait penser à telles pages de *Tristan*, et le bouillonnant *finale*, qui est comme un résumé de l'œuvre. Le premier morceau a moins plu. Est-ce parce que les thèmes qui traversent toute l'œuvre, y étant entendus pour la première fois, frappent moins l'esprit des auditeurs, est-ce parce que ce morceau très touffu est démesurément long? On ne saurait le dire. Néanmoins, ce quatuor a eu un succès d'autant plus caractéristique, que la plupart des auditeurs n'en connaissaient pas une note.

Ensuite est venue la délicieuse *Sérénade* op. 8 de Beethoven. MM. Parent, Denayer et Baretti en ont donné l'interprétation la plus parfaite qui se puisse rêver, et l'auditoire les en a remerciés par

une chaude ovation. Mais pourquoi avoir supprimé les deuxième et troisième morceaux ? Un pareil bijou doit être présenté intégralement.

Pour terminer la soirée, le *Quatuor* en *la* mineur de Schumann, très bien joué et très applaudi.

En somme, admirable séance, qui couronnait une série qui fut intéressante à beaucoup de titres et que nous devons à la vaillante initiative de notre compatriote Henri Marteau, un artiste aux idées larges, qui ne connaît pas la mesquine jalousie et ne craint pas de faire entendre les violonistes de valeur. Pourquoi faut-il que le public n'ait pas toujours répondu en nombre suffisant à son appel?

Le 18 février, les Chanteurs de Saint-Gervais ont donné un concert au théâtre. Il n'y a plus à faire l'éloge de cette phalange et de son chef, M. Charles Bordes, d'autant plus que le programme ne contenait que des numéros entendus ailleurs. On a pris grand plaisir, applaudi et bissé un *Benedicta es tu* de F. de la Tombelle, ainsi que la jolie chanson du Poitou *Voici la Saint Jean*, recueillie par Tiersot. Très gros effet produit par deux *Alleluia* grégoriens et *Hodie Christus natus est* de Nanini. Tout le programme, du reste, chanté avec cette perfection qui est habituelle aux Chanteurs de Saint-Gervais, a été très applaudi et l'on doit remercier l'intelligent directeur du théâtre, M. Délétra, d'avoir procuré aux Rémois l'occasion de les entendre. Quel dommage qu'ils n'aient pu chanter un office dans notre superbe cathédrale ! Mais voilà, le protocole ecclésiastique interdit aux femmes de chanter dans les églises !!

VERVIERS. — Nous avons eu, mercredi seulement, la première et tardive séance des Nouveaux Concerts pour la présente saison. Traversée d'empêchements successifs, dans ces mois encombrés, l'artistique institution n'a pas trouvé le moment propice à la reprise de sa série d'auditions. Ces Nouveaux Concerts sont nos concerts populaires à nous. Les programmes en sont de premier ordre, le plus souvent, et il est fait à ces soirées bonne et large place au peuple, qui, pour cinq sous a pu, y entendre, l'an passé, la Bréma, Mme Mottl, Busoni, etc., etc., encadrés d'une partie symphonique de qualité supérieure. Ce n'est pas ici qu'on élève entre la musique et la foule des barrières fiscales, comme on peut voir.

Au programme de mercredi étaient inscrites la délicieuse *Symphonie* en *sol* mineur de Mozart, source harmonieuse toujours fraîche et jaillissante, la *Rapsodie norvégienne* de Svendsen, les *Danses hongroises* de Brahms. L'orchestre, sous la conduite de M. Louis Kefer, y a manifesté une fois de plus ses qualités coutumières de compréhension, de verve et d'élan chaleureux.

Comme soliste, une cantatrice allemande, Mlle Forest. Mezzo de timbre séduisant, qui ne force pas son talent dans des piècettes aimables gentiment débitées, à part quelques germanismes de diction.

Le gros succès de la soirée est allé au violoniste bruxellois Franz Schörg, que le public a accueilli d'enthousiasme après le précieux *Concerto* en *si* mineur de Saint-Saëns ouvré comme un joyau, la *Berceuse* de Fauré, la *Polonaise* en *ré* de Wieniawsky. M. Schörg s'est imposé d'emblée par son infaillible justesse, sa fermeté de rythme, son phrasé d'une grande pureté, sa justesse de sentiment. On l'a acclamé et rappelé à plaisir. F.

NOUVELLES DIVERSES

Les nombreux admirateurs que compte sur le continent, le talent de Mme Marie Brema, apprendront avec plaisir les succès que la grande artiste remporte actuellement aux Etats-Unis. Engagée par l'impresario Grau en compagnie d'artistes tels que les de Reszké, M. Van Rooy, la Nordica et Lilli Lehmann — voilà qui doit constituer un superbe ensemble ! —, Mme Brema a débuté à l'Opéra de New-York le 7 janvier dans le rôle de Brangäne de *Tristan et Iseult*; puis elle s'est montrée dans le *Rheingold*, la *Walküre* et la *Gotterdämmerung*. Dans toutes ces œuvres, qu'elle a également interprétées à Boston, son succès a été très vif. Mais c'est le rôle de Brunnhilde qui lui a valu le plus éclatant triomphe. Les journaux américains font un brillant éloge des qualités dramatiques qu'elle y déploie, — ce qui ne surprendra personne; ils constatent aussi combien sa voix a gagné en puissance et en étendue depuis sa dernière apparition aux Etats-Unis. Espérons qu'il nous sera donné quelque jour d'applaudir la grande artiste dans ce superbe rôle.

— Les journaux de New-York signalent un fait assez rare au théâtre. En *dix* jours, le *Lohengrin* de Wagner a été donné quatorze fois à l'American Theatre. Et chacune de ces représentations a fait salle comble. Il faut ajouter que c'est en anglais que se donnait l'œuvre de Wagner.

— La *Résurrection de Lazare* de l'abbé Perosi a été donnée récemment à Dresde et à Francfort, mais sans plus de succès qu'aux Pays-Bas. Toute la critique est d'accord pour reconnaître certes du talent, mais aussi un manque total de goût et de style dans cette œuvre tant prônée en Italie.

— Le 13 février, jour anniversaire de la mort de R. Wagner, une cérémonie commémorative a été célébrée dans les salons du palais Vendramin, où le maître rendit le dernier soupir il y a (déjà !) dix-sept ans. Le soir, au théâtre de la Fenice, on donna la *Walkyrie*, et un buste en marbre du maître de Bayreuth fut inauguré au foyer. A ce même foyer, on avait exposé le bâton de chef d'orchestre qui avait servi à Wagner pour diriger le con-

cert au Liceo Benedetto Marcello, qui fut le dernier qu'il ait conduit en sa vie.

— L'Opéra de Berlin, qui n'avait pas donné jusqu'ici le *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, prépare en ce moment cet important et bel ouvrage. Il doit passer dans quelques semaines, Il est invraisemblable qu'un théâtre de l'importance de l'Opéra de Berlin n'ait pas encore donné ce beau drame lyrique.

—Il y aura, dans quelques jours, près d'un siècle qu'est né l'un des plus grands maîtres de la musique moderne, le chantre inspiré de la Pologne, Frédéric Chopin. C'est en effet le 1er mars qu'il naquit près de Varsovie, en 1809, il y a juste quatre-vingt-dix ans.

Le 17 octobre dernier. il s'était écoulé tout juste un demi-siècle depuis sa mort à Paris en 1849.

Aucune institution musicale de France, de Belgique ou d'Allemagne n'a songé à commémorer ces deux anniversaires, qui méritaient cependant de ne pas être oubliés.

Puisque nous en sommes aux éphémérides, constatons que le mois de mars est fécond en dates intéressantes pour la musique. Le 2 mars est le jour de naissance du maître tchèque Smetana; le 13, celui de Haydn à Rohrau, en 1732; enfin, le 21, celui de Jean-Sébastien Bach à Eisenach, en 1685. Mars a vu aussi la mort de quelques maîtres illustres : le 8, tombe le trentième anniversaire de la mort d'Hector Berlioz à Paris, en 1869 ; le 15 est l'anniversaire de la mort de Chérubini, en 1842; le 27, celui de la mort de Beethoven à Vienne, en 1827.

Bach, Haydn, Beethoven, Berlioz, Chérubini, Chopin, Smetana, voilà une belle série de noms!

— Un prince authentique paraissant au pupitre comme chef d'orchestre, le fait est assez rare pour être noté.

C'est au Gurzenich, à Cologne, qu'il s'est produit tout récemment au concert symphonique du 7 février dernier. M. Wüllner avait mis au programme une nouvelle symphonie en *mi* mineur (nº 2) du prince Henri XXIV de Reuss, et c'est le prince lui-même qui a dirigé l'exécution très applaudie de son œuvre.

Le prince Henri XXIV est du reste bien connu comme musicien. Tout récemment le quatuor Joachim, à Berlin, faisait entendre un de ses quatuors.

— On nous signale de Toulouse et de Nice les très vifs succès remportés à la Société des Concerts par Mlle Adeline Baillet, une jeune pianiste dont les débuts promettent beaucoup. Dans le *Concerto* en *mi* bémol de Liszt, la transcription du *Tannhæuser* du même, des pièces de Chopin, de Schumann, de Schubert, de Schutt, etc., la gracieuse artiste s'est révélée une virtuose brillante, douée à la fois de puissance et de charme.

— C'est effrayant ce que la production musicale augmente en Allemagne. Un journal d'outre-Rhin établit la statistique des morceaux de musique publiés en 1898. Il en résulte qu'il a été gravé et publié : 7,231 compositions nouvelles pour instruments divers, 4,659 pour chant et 384 ouvrages et écrits divers sur l'art musical. Parmi les compositions instrumentales, celles pour piano priment naturellement le reste; on en compte la bagatelle de 2,547. L'orchestre est représenté par 520 œuvres, la mandoline par 555 morceaux et la cithare par 628. L'orgue ne compte que 148 compositions. Le *lied* et les chœurs d'hommes occupent une place prépondérante parmi les productions vocales.

— Depuis Noël — parfaitement — les journaux italiens se disputent pour savoir si le célèbre finale du deuxième acte des *Maîtres Chanteurs* est ou n'est pas une fugue.

L'éditeur milanais des œuvres wagnériennes, M. Giulio Ricordi, avait, dans son journal *Gazetta musicale*, fortement malmené les critiques musicaux italiens qui avaient considéré le finale comme une fugue. Ceux-ci ripostèrent en citant à l'appui de leur opinion nombre de critiques français et allemands. M. Ricordi leur opposa les commentaires du Russe Korenin et de l'Espagnol don Antonio de Veigas qui ne voient pas de fugue dans le finale.

A bout d'arguments, on finit par demander son avis à M. Siegfried Wagner, et par télégramme. Et, par télégramme, M. Siegfried Wagner a répondu : « Oui, c'est une fugue ! ».

M. Ricordi est battu.

— Il s'est formé à Vienne un comité composé de vieux bourgeois de la ville pour ériger un monument aux créateurs de la valse viennoise, Johann Strauss, père de l'auteur du *Beau Danube bleu*, et Lanner. Ce comité compte plusieurs membres très riches, et il arrivera sans doute bientôt à la réalisation de son projet.

— Le maire de la ville de Nancy par arrêté en date du 10 février, annonce un concours pour la nomination d'un professeur d'orgue et de piano, et d'un professeur de trombone à coulisse au Conservatoire de musique de Nancy.

BIBLIOGRAPHIE

Fragments de l'Énéide en musique, *d'après un manuscrit inédit*, précédés d'une introduction par Jules Combarieu. Paris, Alphonse Picard et fils. 1899. — L'archéologie musicale a fait en ces dernières années de précieuses et importantes découvertes, depuis que la restauration du plain-chant dans sa pureté primitive a été mise à l'ordre du jour par les savants Bénédictins de Solesmes. M. Jules Combarieu s'est signalé déjà par des

travaux de haute érudition, tels que sa *Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique* ou son intéressante étude d'esthétique : *Rapports de la musique et de la poésie au point de vue de l'expression*, tous deux couronnés par l'Institut de France. La nouvelle contribution qu'il nous apporte est une étude serrée de philologie musicale. Il s'agit d'un manuscrit de l'*Enéide* de Virgile datant du IXe ou Xe siècle, manuscrit vendu jadis au trop fameux Libri et dont M. Combarieu a déchiffré la notation musicale, en neumes qui accompagne certains vers. Cette notation avait déjà été signalée par quelques érudits, de Coussemaeker entre autres, qui n'avait pas hésité à conclure « que l'*Enéide* avait été chantée par les Romains ». M. Combarieu ne va pas aussi loin. Armé de toutes les ressources d'une critique savante et méticuleuse, il examine en philologue le manuscrit qu'il a sous les yeux et croit pouvoir conclure qu'il est l'œuvre d'un moine de la fameuse abbaye de Saint-Gall, où la foi s'alliait au culte des chefs-d'œuvre de l'antiquité et où l'art musical était cultivé avec raffinement. Les fragments mis en musique, chose curieuse, appartiennent tous à des discours directs et à des discours très pathétiques. La musique, qui est soit l'œuvre d'un moine sangallois, soit plus probablement la copie d'un manuscrit perdu, appartient au groupe des chants profanes que produisit le moyen âge à côté des chants liturgiques, et dans le même style que ceux-ci. C'est du *plain chant*. On lira avec curiosité la transcription en notation moderne de ce chant plane, encore très voisin de la déclamation. Signalons, en passant, les très intéressantes observations de M. Combarieu sur la transformation des neumes en notes caudées. Il y a là un point de vue nouveau, croyons-nous. L'ouvrage est accompagné de fac-similés du manuscrit et d'une transcription moderne, harmonisée, de ces vieux chants. Nous préférons la version unisonique.

M. K.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Du 20 au 27 février : Princesse d'Auberge; Faust; le Roi l'a dit; Princesse d'Auberge; l'Or du Rhin; le Roi l'a dit. Dimanche : Princesse d'Auberge.

Galeries. — La Belle Hélène.

Société Symphonique des Concerts Ysaye (salle du théatre de l'Alhambra). — Dimanche 19 mars, à 2 h., premier concert extraordinaire, sous la direction de M. Félix Weingartner. Programme : 1. Ouverture de Freyschütz (C. M. von Weber); 2. Le Roi Lear, poème symphonique d'après la tragédie de Shakespeare (Félix Weingartner); 3. Concerto de violon, joué par M. Karl Halir (L. van Beethoven); 4. Symphonie en *ut* mineur (nº V) (L. van Beethoven).

Salle Ravenstein. — Quatre séances de clavi-harpe données par Mme Eugénie Dietz, avec le concours de Mlle Angèle Bady et de M. Stanley Mosès. Séances des 28 février et 2 mars, à 8 ½ h. Programme : Causerie par M. Dietz. 1. Larghetto (Hændel), Mme Dietz, M. Mosès; 2. Etude (Fiorillo), M. Mosès; 3. a) Avril (E. Chevé); b) Le Lotus (Schumann), Mlle Bady; 4. a) Berceuse (Schumann); b) Le Colibri (Hanz), Mme Dietz; 5. Le Cygne (Saint-Saëns), Mme Dietz, M. Mosès; 6. Berceuse de Jocelyn (Godard), Mlle Bady; 7. a) Sylvana, pour harpe (Oberthür); b) Danse des Sylphes, pour harpe (Godefroid), Mme Dietz.

Salle de la Maison d'Art (avenue de la Toison d'Or). — Mercredi 1er mars, à 8 ½ h. du soir, soirée musicale donnée par Mlle Florence Uightingale, pianiste, avec le concours de Mlle Alice Dupouy, cantatrice et M. Franz Schörg, violoniste. Programme : 1. Sonate en *sol* mineur, op. 13 (Grieg), Mlle Nightingale et M. Schörg; 2. La Cavatine du Prophète (Meyerbeer), Mlle Dupouy; 3. a) Nocturne; b) Marche nuptiale; c) Au Printemps; d) Marche des Nains (Grieg), Mlle Nightingale; 4. Sonate en *la* majeur, op. 12, nº 2 (Beethoven), Mlle Nightingale et M. Schörg; 5. a) J'ai pardonné (Schumann); b) Le Bravo (Salvayre), Mlle Dupouy; 6. a) Rêve d'amour (Liszt); b) Valse en *mi* (Moszkowski), Mlle Nightingale.

Salle de la Grande Harmonie. — Jeudi 2 mars 1899, à 8 heures du soir, concert Arthur van Dooren, pianiste. — Programme : 1. Sonate, op. 31, nº 3 (Beethoven); 2. Douze études symphoniques (Schumann); 3. a) Nocturne (Chopin), b) Sonate en *ré* majeur (Scarlatti), c) Berceuse, d) Polonaise (Arth. van Dooren; 4. Scherzo, nº 2.

Maison d'Art. — Quatuor Schörg. Première séance, 7 mars, avec le concours de M. Ten Have, violoniste.

Programme : 1. Quatuor, n° 8, en *mi* mineur, op. 59, n° 2 (Beethoven); 2. Concerto pour trois violons avec acc. de piano (Vivaldi); 3. Quatuor, n° 16, en *fa* majeur, op. 135 (Beethoven).

Lille

Hippodrome (Société des Concerts Populaires). — Dimanche 26 février, à 3 heures, quatrième concert populaire, avec le concours de M. Ovide Musin, violoniste, de l'Uunion chorale des Orphéonistes Lillois et des chœurs de jeunes filles du Conservatoire. Programme. Première partie : 1. Ouverture de Freyschütz (Weber); 2. Concerto russe, pour violon et orchestre (Lalo), M. Ovide Musin ; 3. Divertissement des jeunes Israëlites, tiré de l'Enfant du Christ (Berlioz); 4. La Folia (Corelli), M. Ovide Musin. Deuxième partie : L'An mil, poème symphonique avec chœurs (G. Pierné).

Paris

Opéra. — Du 20 au 25 février : Samson et Dalila et l'Etoile; le Prophète; Faust; le Prophète.

Opéra-Comique. — Du 20 au 25 février : la Vie de Bohème; Carmen; la Vie de Bohème; Lakmé et les Noces de Jeannette; Zampa et le Farfadet.

Conservatoire.—Dimanche 26 février, à 2 h., onzième concert de la Société des Concerts. Programme : 1. Symphonie en *ut* (Schumann); 2. Gallia, lamentation (Gounod), chantée par Mlle Grandjean ; 3. Fragments de la Suite en *si* mineur (Bach); 4. Ave Maria (Th. Dubois), chœur avec solo par Mlle Grandjean; 5. Thème varié, scherzo et finale du Septuor (Beethoven).

Concerts-Colonne. — Dimanche 26 février, à 2 h. 1/4, sous la direction de Félix Mottl. Programme : 1. Freischütz (Weber) : I. Ouverture; II. Air d'Agathe : Mme Henriette Mottl; 2. Symphonie en *ut* mineur, n° 5 (Beethoven); 3. Deux Lieder (R. Wagner), orchestrés par M. Félix Mottl : a) Wiegenlied; b) Schmerzen : Mme Henriette Mottl; 4. Trauermusik (R. Wagner), symphonie funèbre pour le convoi de Weber, d'après les motifs d'Euryanthe; 5. Tannhæuser (R. Wagner), Prière d'Elisabeth : Mme Henriette Mottl; 6. Ouverture de Benvenuto Cellini (Berlioz).

Concerts-Lamoureux.—Dimanche 26 février, à 2 h. ½. Programme : 1. Symphonie en *ré* mineur, n° 4 Schumann); 2. Concerto en *mi* bémol, n° 5, pour piano (Beethoven), M. Eugène d'Albert; 3. L'Apprenti sorcier (Paul Dukas); 4. a) Nocturne, op. 9, n° 3 (Chopin); b) Rapsodie hongroise (C. Tausig), M. Eugène d'Albert; 5. Ouverture de Tannhæuser (Wagner).

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

PIANOS IBACH

10, RUE DU CONGRÈS
BRUXELLES

VENTE, LOCATION, ÉCHANGE, SALLE D'AUDITIONS

NOUVEAUTÉS

de la Maison Veuve LÉOPOLD MURAILLE, à LIÉGE (Belgique)

MUSIQUE RELIGIEUSE

Deruyts, J. J. Te Deum pour grand orchestre . . 5 —
— Messe en sol, 4 voix, chœurs et orgue 4 —
Cortin, J. Ave Verum, solo . . . . 1 —
Dethier, Em. Languentibus, solo de B. 0 75
— Jesu Salvator, solo T, ch. 4 v. . . 1 —
Radille, J. Ave Maria, solo . . . . 1 —
Warlimont, Fr. O Salutaris, solo . . . . . . 1 —

MUSIQUE POUR ORGUE

Répertoire de l'Organiste

Rheinhardt. Mélange sur Faust . . . . 3 —
Schmitt, G. L'Art de préluder . . . . 6 —
Uffoltz. Cinq Messes complètes contenant vingt quatre entrées, marches, sorties, etc. . . . . 5 —
Gilson, Paul. Dix petits préludes. 2 50
Maes, Louis. Sonate . . . . 4 —

LITTA, P. **ELLYS,** conte dramatique en un acte (partition Piano et Chant) . . . . . . 10 —
Id. Id. (le libretto . . . . 1 —
ANTOINE EUG. **ESTHER de RACINE** (partition Piano et Chant) . . . . 6 —

VIOLON ET PIANO

Boulanger, Luc. L'Ondine, polka. 1 75
Michel, Ed. Berceuse 1 75
— Lamento 1 75

CHANT ET PIANO

Dethier, Emile. Le Jésus d'Amour, cantique après la communion, solo et chœur à 3 voix 1 50
— Le printemps, duo ou chœur (textes français et allemand) . . . . 3 —
Dupuis, Sylv. Dans la Montagne, chœur à 4 voix d'homme . . . . 4 —
— Magna vox, Hymne à St-Lambert, composé au Xe siècle par l'évêque Etienne, harmonisé a 4 voix d'homme . . . . 1 —
Hermant (l'Abbé). Venez tous à Saint-Joseph, cantique à 3 voix 1 25
Lemaître, Léon. Lyda, romance . . . . 1 —

PIANO

Bouyat, A. Zizi Tiny, valse très facile. . . . . 1 —
D'Archambeau, J. M. Le Rossignol, polka très facile. . . . . 1 —
(de) Dammés, Ed. Les Polichinelles, ballet, divertissement (en recueil). . . . . 3 —
— Marche d'entrée extraite 1 75
— Adagietto » . . . . 1 —
— Marche finale » . . . . 1 —
Dupuis, Sylv. Sérénade . . . . 2 —
Gilson, Paul. Dix préludes courts et faciles . . 2 50
Radille, Jean. Liége-Attractions 1 25
Streabbog, L. Petite marche très facile. . . . 1 —
— Green, schottisch très facile. . . . . . . 1 —
— L'Irrésistible, mazurka très facile . . . . . 1 —

COMPOSITIONS DE RICHARD BELLEFROID (N. RIBEL)

CHANT

Si vous saviez, mélodie. **Sully Prudhomme** fr. 1 —
Le vase brisé, — . . 1 —
Rose et Papillon, » **Victor Hugo.** . . 1 —
Pourquoi sommeiller » — . . 1 —
Bonheur caché, » **E. Deschanel.** . . 1 —
A une fleur, » **A. de Musset.** . . 1 —
Venise, » — . . 1 50
A demi-voix. » **A. Baron.** . . 1 25

PIANO

Barcarolle . . . . 1 —
Serpentine, étude-valse . . . . 1 —
2e Impromptu . . . . 1 —

MUSIQUE D'ÉGLISE

Ave Maria, solo avec accompagnement d'orgue. . . 1 —
» » » » » et de violon 1 50
Pie Jesu, solo en trois tons (en *re*, en *si* et en *la*) . . 0 75
Requiem æternam, solo en trois tons (en *fa*, en *ré* et en *ut*) 1 —
Ave Maris Stella, solo avec accompagnement de 2 voix égales ad libitum en deux tons (en *la* et en *fa*). . 1 —
O Salutaris, chœur à 4 voix mixtes, avec accompagnement du quatuor d'archets ad libitum . . . 1 50
Chaque partie séparée. 0 10

Envoi franco contre payement

Maison J. GONTHIER

Fournisseur des musées

31, Rue de l'Empereur, 31, BRUXELLES

MAISON SPÉCIALE

pour encadrements artistiques

IMPRIMERIE

TH. LOMBAERTS

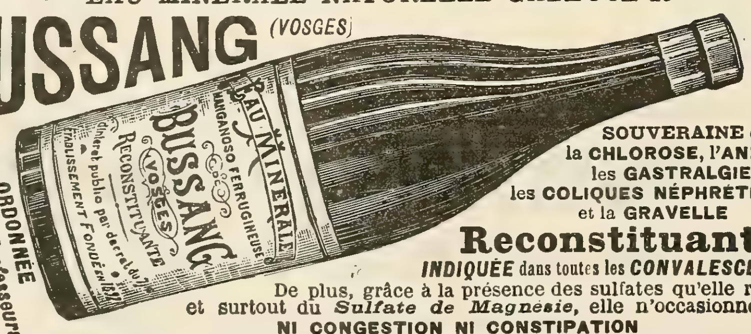
7, MONTAGNE-DES-AVEUGLES, BRUXELLES

SPÉCIALITÉ D'OUVRAGES PÉRIODIQUES

PROGRAMMES DE CONCERT

EAU MINÉRALE NATURELLE GAZEUSE de

BUSSANG (VOSGES)



ORDONNÉE par MM. les Professeurs et Médecins.

SOUVERAINE contre :
la **CHLOROSE, l'ANÉMIE**
les **GASTRALGIES**
les **COLIQUES NÉPHRÉTIQUES**
et la **GRAVELLE**

Reconstituante

INDIQUÉE** dans toutes les **CONVALESCENCES

De plus, grâce à la présence des sulfates qu'elle renferme et surtout du *Sulfate de Magnesie,* elle n'occasionne jamais
NI CONGESTION NI CONSTIPATION

NUMÉRO 10

VOLUME XLV

5 MARS 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs ; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central**, rue des Sables, 17 ; et chez les **éditeurs de musique**. — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine ; **M. Brasseur**, Galerie de l'Odéon ; Mme Lelong, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

4₅e ANNÉE. — Numéro 10. 5 mars 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

Ed. Schuré — Michel Brenet — Georges Servières — Hugues Imbert — H. de Curzon — Etienne Destranges — Julien Tiersot — Frank Choisy — H. Fierens-Gevaert — Albert Soubies — J. Houston Chamberlain — Ed. Evenepoel — Maurice Kufferath — Charles Tardieu — Marcel Remy — Ernest Thomas — Ch. Malherbe — Henry Maubel — Ed. de Hartog — N. Liez — I. Will — Ernest Closson — Oberdœrfer — J. Brunet — Emile Wambach — A. Wilford—William Cart—Marcel De Groo—Ch. Castermans — L. Lescrauwaet—J. Derepas — G. et J. d'Offoël — L. Alekan — R. Duval-Den'lex — Nelson Le Kime — G. Samazeuilh — J. Dupré de Courtray, etc.

LES LIEDER

DE

FRANZ SCHUBERT

propos de leur édition critique définitive

(Suite. — Voir le nº 9)

Mais pénétrons plus avant dans l'édition éfinitive des *lieder* et son établissement. ette collection, sous le titre général de *ieder und Gesänge* (car il y a bien d'autres hoses que des *lieder* proprement dits), ɔmprend actuellement 603 numéros, — ıns que, bien entendu, les diverses ver- ons d'un même morceau entrent en gne de compte, ce qui grossirait sin- ılièrement le chiffre. Lorsque Schubert ourut, il n'y en avait pas 200 de parus. ivers cahiers, dont quelques-uns déjà éparés par lui, comme le *Chant du gne*, ajoutèrent une quarantaine de ıméros, de 1829 à 1830. Puis vinrent s 50 livraisons de *Nachlass* publiées par iabelli, à Vienne, entre 1830 et 1850, soit 34 de plus. Puis divers recueils encore, ɔnnés par Spissa ou Cotthard, entre 1864 1871. En somme, le catalogue théma- que (non chronologique) de G. Nottebohm, paru en 1874, à Vienne, inscrivait comme édités 393 *lieder*, si j'ai bien compté. Mais d'autres furent encore mis au jour dans les années suivantes, et la maison Peters, par les soins du Dr Friedlænder, arriva, avec un huitième volume (puisé dans la collection même de celui-ci), au chiffre de 443. C'est à peu de chose près à ce chiffre qu'on en était quand la maison Breitkopf et Hærtel fit paraître ses premières livraisons, en 1894.

Les sources de la revision, qui fut confiée, je l'ai dit, à M. Eus. Mandyczewski, comportaient quatre éléments : les autographes authentiques, au nombre de 415 ; les éditions originales revues par Schubert et par lui numérotées ; les premières éditions indépendantes de lui ; enfin les copies prises de son vivant et émanées de son entourage. — Comme on l'avait déjà remarqué, les manuscrits autographes présentent souvent des différences très notables avec les éditions, même revues par Schubert (à plus forte raison les autres). Tantôt ce sont des fautes de gravure, tantôt des transpositions, des facilités, motivées par certaines hardiesses, par des tons difficiles, peu usités, ou par des abréviations d'écriture musicale. Les deux collections de copies authentiques, si précieuses à défaut (et même à côté) des manuscrits, sont dues à Albert Stadler et Joseph von Wittezcek, deux amis de Schubert, dont le premier commença la sienne dès 1815 même.

Toutes les fois que plusieurs autographes ont été trouvés pour un même morceau, ou que des différences notables ont été

reconnues entre ceux-ci et l'édition originale, on n'a pas hésité à publier le tout. C'est ainsi que *La Truite* (*Die Forelle*, n° 327) figure ici quatre fois : une copie de Stadler et trois autographes, ou *Le Roi des Aulnes* (*Der Erlkönig*, n° 178), quatre fois aussi : une copie de Stadler, deux autographes et l'édition originale. Il n'est pas indifférent de constater que, bien qu'il eût composé et écrit d'un jet des morceaux tels que ceux-là, Schubert ne laissait pas de les revoir, et de près. D'importants fragments d'esquisses ont trouvé place, en plus, dans le volume de commentaires (*Revisionsbericht*) où M. Mandyczewski a justifié son travail (1).

Celui-ci a donné également tous ses soins à retrouver le texte des poèmes mis en musique par Schubert, question plus difficile souvent qu'on ne pourrait croire, à une époque où ces pièces paraissaient surtout dans des almanachs et des revues, et qui n'a pu toujours être résolue. Il ne relève ici pas moins de quatre-vingt-huit noms d'auteurs, et des plus variés, car les traductions ne manquent pas, si toute la poésie allemande moderne a été mise à contribution.

Eschyle représente l'antiquité, sauf diverses adaptations allemandes, mais c'est une exception, presque une anomalie. Dante, Pétrarque, Métastase, marquent quelques incursions, exceptionnelles aussi, dans le domaine italien. Le génie anglais devait séduire davantage Schubert et l'inspirer à proportion : de très belles pages ont été écrites par lui sur des textes d'Ossian (neuf), de Walter Scott (huit), et de Shakespeare. En revanche, pas un *lied* d'origine française. Mais quel riche trésor que celui de l'Allemagne! Tout Gœthe a été écrémé, et tout Schiller : soixante *lieder* portent le premier de ces noms illustres, trente et un le second. Et il faut ajouter que plusieurs de leurs poésies figurent trois, quatre et même cinq fois (la *Sehnsucht* de Gœthe, par exemple), tant Schubert s'en était épris et y revenait comme instinctivement, d'année en année.

Voici encore Klopstock, avec vingt pièces; Körner, avec onze; Frédéric de Schlegel, avec seize; Hœlty, avec vingt-trois; Stolberg, avec sept; Matthisson, avec vingt-cinq; et tous ces poètes de l'école sentimentale et romantique, qui, outre plusieurs amitiés intimes, devaient naturellement attirer Schubert : Kosegarten (dix-neuf), Salis (douze), Schober (douze), Mayrhofer (quarante-huit), W. Müller (trente-six), Schulze (neuf) ; et Collin, La Motte-Fouqué, Novalis, Platen, Rückert, Schlechta, A. W. de Schlegel, Seidl, Wermer... ; pour finir, six *lieder* de ce Heine qui devait surtout faire la fortune de Schumann. Enfin, un peu par exception, quelques grands noms : Herder, Schubart, Jacobi et Uhland, qu'on s'étonne qu'il n'aît pas ouvert plus d'une fois (pour le *Frühlingsglaube*), car il n'y a pas poète plus lyrique en Allemagne, et il n'avait certes pas eu à s'en plaindre.

Il faut se garder, quand on étudie les *lieder* de Schubert, de faire bon marché des poèmes en eux-mêmes, que cette musique enveloppe et souligne; nulle alliance n'est plus complète, et ce n'est pas dans un cahier de Schubert (non plus que dans ceux de Schumann, plus tard) qu'il faudrait s'amuser, comme on en est souvent tenté avec d'autres, à changer les textes. Les traductions les plus fidèles (et si peu le sont!) sont impuissantes à garder cette fleur délicate du rythme et de la sonorité évoquée par le musicien. Je le dis même à ceux qui sont le moins familiers avec la langue : Si vous voulez goûter complètement Schubert, écoutez-le dans l'original (1).

D'ailleurs, les poésies de style si varié et dont les plus humbles succèdent souvent aux plus élevées, ne renferment-elles pas quelque chose du secret de l'inspiration de Schubert? On l'a dit très justement

(1) Notons ici que, pour les manuscrits retrouvés à Paris, c'est notre confrère et ami M. Charles Malherbe qui a fait la revision du texte.

(1) Que ceux qui ont eu le rare plaisir d'entendre Mme Gabrielle Krauss chanter le *Roi des Aulnes* ou *Marguerite* en allemand, comme en français, rappellent leurs impressions, et comparent!

il y a peu, ici même (1) : Schubert est un interprète ému, passionné, de son pays, de sa langue, des idées et des images surgies autour de lui. « Il leur a donné sa marque, mais il leur a laissé leur note originale..... Nulle personnalité n'est plus accusée, mais aussi nulle ne se conçoit moins, détachée du sol natal. Il est par-dessus tout réceptif de l'harmonie et du sentiment ambiant.» — Et c'est bien pour cela qu'il y a dans son œuvre si peu d'échos étrangers, à moins qu'ils ne lui arrivent redits par un Gœthe ou un Schiller. On peut ajouter que, même ainsi, l'antique ne lui réussit guère, (Voy. le *Chant d'Orphée*, de Jacobi, et les diverses adaptations de Mayrhofer.) C'est pour cela aussi que ce texte des *lieder* a toujours son prix, puisqu'il nous montre quelle image a frappé Schubert, et par quelle magie pénétrante, souple, irrésistible, il l'a douée d'une vie qu'elle ne recélait pastoujours.

Il commença par chercher sa voie dans les ballades, les scènes dramatiques, au développement parfois excessif, tableaux à la manière noire, rêves hallucinés, auxquels il mêlait quelques plus brèves, mais non moins mélancoliques images. Voyez les titres des vingt premiers *lieder*, imaginations éveillées entre quatorze et seize ans : *Fantaisie funèbre* (Schiller), *Le Parricide*, *Chant funèbre*, *Chant de fossoyeurs*, *Les Ombres*, *Transfiguration*, *Voix d'un esprit* (Schiller), *Sacrifice aux mânes*, *Consolation*... Et quelle étendue parfois! *La Plainte de Hagar*, qui porte le nº 1 et la date du 30 mars 1811, a quinze pages; la *Fantaisie funèbre* en a dix-huit; le *Plongeur*, de Schiller composé en septembre 1814, n'atteint pas moins de trente pages.

Schubert, pour les grandes ballades surtout, avait un modèle : c'est J. R. Zumsteeg, un compositeur de *lieder*, mort assez récemment (en 1802), qu'on a bien fait de signaler à l'attention, parce que son originalité était réelle en ce genre nouveau, et qu'il fut vraiment pour quelque chose dans la *première manière* de Schubert. Celui-ci, comme pour mieux assurer ses propres vues, prit plus d'une fois le même texte que son devancier, ce qui nous permet de suivre, en même temps que les analogies, les différences croissantes, la plus libre et vivante inspiration, Du reste, nous l'avons vu, *Marguerite*, qui marque incontestablement le premier *essor* de Schubert, est un des plus anciens *lieder*, mais aussi des plus indépendants; et la pensée de Zumsteeg est encore sensible dans des pages postérieures, les ballades surtout, comme l'*Attente* (nº 46) de Schiller, et même le *Chevalier Toggenburg* (nº 191, de 1816), mais aussi des *lieder* moins ambitieux, comme *A Mignon* (48), l'*Apparition* (92), *A elle* (142).

Au surplus, ce ne sont pas les meilleurs morceaux de Schubert, et déjà il avait rencontré, avant et après *Marguerite*, de vraies richesses d'imagination et de vie en cherchant tout seul sa voie. Il ne peut être question ici d'entreprendre même une revue rapide de ces six cents *lieder*. Cependant, on me permettra bien de signaler aux admirateurs moins informés de Schubert quelques-unes des pages qui méritent le plus d'être étudiées, entre tant qu'on ne connaît guère, surtout en France. Les éditions, originales ou posthumes, des *lieder* se sont succédé si nombreuses, si fragmentaires, et à de tels intervalles souvent, qu'il était sans doute peu de personnes chez nous à les posséder au complet.

Et puis, mon intention est surtout d'insister sur ce que la dernière, et seule complète, nous révèle de remarquable parmi les quelque cent cinquante *lieder* qui étaient restés inédits jusqu'alors. Ces pages, d'importance très variée, ont été retrouvées, soit dans les copies des amis de Schubert, soit dans les collections d'amateurs tels que le Dr Friedlænder, de Berlin, le comte Wimpffen, à Graz, MM. Dumba et Cranz, à Vienne, et, chez nous, notre érudit confrère Charles Malherbe, soit enfin à la Bibliothèque royale de Berlin. Il est à peu près certain que de nouvelles trouvailles pourront encore être faites, mais peu probable qu'elles amènent désormais au jour

(1) M. Th. Lindenlaub, dans son article « Franz Schubert musicien populaire », *Guide Musical*, 1898, p. 691-693 (novembre).

quelque page importante. C'est d'ailleurs presque uniquement aux premières années que se rattachent toutes ces compositions, entre 1814 et 1819. Je m'arrêterai donc particulièrement au début de cette admirable carrière.

(*A suivre.*) HENRI DE CURZON.

LES AUTRES OPÉRAS DE « LÉONORE »

Toute la presse, à l'occasion de la récente reprise de *Fidelio* à l'Opéra, a rappelé que le sujet traité par Beethoven avait été avant lui mis en musique par deux autres compositeurs, mais personne, je crois, n'a eu l'idée de comparer son œuvre avec celles de ses devanciers. N'était-il pas intéressant cependant de rechercher comment un français, un italien et un allemand ont compris et traité pour la scène lyrique l'anecdote sentimentale intitulée par Bouilly *Léonore ou l'amour conjugal?* Pour cela, il suffisait de se reporter aux partitions de Gaveaux et de Paër. Celle de Gaveaux a été gravée en son temps et publiée par son frère, Simon Gaveaux, l'éditeur de musique. J'ignore si l'opéra de Paër a eu le même honneur, mais il en existe une copie d'orchestre à la bibliothèque du Conservatoire. Elle présente cette particularité que certains feuillets portent à la fois les paroles italiennes et la version allemande, d'autres celle-ci seulement; mais les récitatifs sont tous copiés en italien. Voici les résultats de cette comparaison.

La pièce de Bouilly, publiée chez Barba, libraire, avait pour dénomination : *Fait historique* en deux actes. Je ne sais trop à quel événement de l'histoire d'Espagne en est empruntée la matière ; j'ai cherché vainement des renseignements à ce sujet dans les notices des dictionnaires et dans les journaux du temps. Mais nous pouvons en croire sur parole l'honnête Bouilly, l'auteur de l'*Abbé de l'Epée*, comédie historique, du *Désastre de Lisbonne*, drame historique, des *Français dans le Tyrol*, fait historique en un acte et en prose (1806). La réalité de l'anecdote d'après laquelle il a établi son scenario nous doit rendre indulgents pour la naïveté du livret. A cette époque, d'ailleurs, le public raffolait des berquinades sentimentales, des histoires de brigands, des mélodrames mystérieux. Enfin les souvenirs de la Terreur donnaient évidemment un intérêt presque d'actualité à la conduite de cette femme hardie bravant tout pour pénétrer dans la prison où languit son époux et parvenant à l'en délivrer. « Cette pièce, dit le *Journal de Paris*, du 22 février 1798, que l'on peut appeler un véritable drame, a été écoutée avec enthousiasme. Les auteurs ont été demandés. » Ce qui est assez étrange, c'est que Pierre Gaveaux, habitué à traiter pour le Théâtre Feydeau des données de vaudeville, auxquelles suffisait sa musiquette de faiseur d'opéras bouffes, n'ait pas reculé devant un sujet aussi noir (1). Mais encore faut-il voir de quelle manière il l'a compris.

Léonore fut jouée le 1er ventôse, an VI, c'est-à-dire le 19 février 1798 ; ses interprètes étaient les citoyens Gaveaux, Dessaules, Jausseraud, Juliet, Lesage, pour les rôles de Florestan, dom Fernand, dom Pizarre, Roc, Jacquino, les citoyennes Cornille (Marceline), et Scio (Léonore), qui fut rappelée par le public. L'opéra est divisé en deux actes ; le premier se passe dans la cour d'une prison d'état, à quelques lieues de Séville, le second dans le cachot de Florestan. A la scène première, Marceline repasse du linge, elle interrompt son travail pour chanter deux couplets, en rythme de séguedille, sur ce sentiment : *Fidelio, mon doux ami, Qu'il me tarde d'être ta femme*, tandis que Jacquino, se tenant au guichet, ouvre à ceux qui apportent des dons pour les prisonniers. Il revient près de Marceline. Duo entre les deux amoureux ; Marceline rebute Jacquino qui lui fait la cour.

> Il me fait toujours les doux yeux.
> Jarny ! que c'est ennuyeux !

Discussion entre eux. La scène suivante, en parlé, avec Roc et l'arrivée de Léonore travestie, est semblable dans l'original français et

(1) Du compositeur, le rédacteur du *Journal de Paris* dit qu'il « a le talent de varier sa manière et son style relativement à la variété de ses sujets. » Il n'y paraît guère aujourd'hui.

dans la traduction faite pour Beethoven. Roc chante aussi des couplets sur l'or et c'est même une des meilleures pages de la partition ; Berlioz en vantait, dans son article sur le *Fidelio* du Théâtre-Lyrique, reproduit dans *A travers chants*, « la franchise mélodique, la bonne diction et la piquante orchestration. »

Arrive Pizarre ; on lui remet le courrier, la réception de la lettre anonyme l'émeut. Il emmène Roc pour lui donner ses instructions. Léonore et Marceline, restées seules, chantent un duo qui exprime leur joie de se marier (1). Puis Marceline étant partie distribuer son linge à ses clients de la prison, Léonore exprime ses sentiments d'épouse fidèle et dévouée, en deux couplets se terminant ainsi :

> Ce feu sacré, ce sentiment
> De la piété conjugale (*bis*).

Roc revient et fait à Fidelio confidence des projets de Pizarre, Fidelio promet de l'aider ; sur sa demande, Roc lui confie les clefs des cachots. Toute cette scène est en dialogue. Puis Léonore chante un air dramatique :

> O toi, mon unique espérance !

qu'il ne faut pas songer à rapprocher de l'air sublime de Beethoven. A trois heures précises, elle ouvre les grilles aux prisonniers, qui viennent prendre l'air. Ceux-ci, dans un chœur que Berlioz juge avec raison terne et plat, expriment leur joie de revoir la lumière. Ce chœur finit le premier acte.

Au second, nous voyons Florestan dans son cachot, déplorer ses malheurs, dans une romance à trois couplets qui débute niaisement en ces termes :

> Faut-il, au printemps de mon âge,
> Languir dans la captivité ?

La disposition du duo des fossoyeurs est pareille à celle de la version allemande, mais le musicien l'a traité beaucoup plus brièvement que Beethoven et sans aucun relief. Florestan leur parle, implore leur pitié, demande à boire. Roc lui offre du vin. Florestan les remercie. De là, un trio semblable comme donnée à celui de Beethoven, mais non comme expression musicale. Léonore lui offre son pain, puis, au coup de sifflet donné par Roc, entre Pizarre masqué, tandis que Léonore rassure Florestan. La scène de l'intervention de Léonore, armée d'un pistolet, est en dialogue dans l'opéra de Bouilly et Gaveaux. Roc arrache son pistolet à Léonore au moment où le gouverneur, appelé au dehors par la trompette qui signale l'arrivée du ministre, sort du cachot, entrainant le geôlier. Ici l'auteur dramatique français a introduit un élément d'intérêt qui manque dans la version allemande. Léonore s'évanouit, puis elle revient à elle peu à peu, reconnaît son mari et se jette dans ses bras. Duo de tendresse passionnée des époux. Entrée de Don Fernand, précédé par Roc, qui explique qu'il a semblé trahir Léonore pour la sauver plus sûrement. Don Fernand rend justice à Florestan, condamne séance tenante Pizarre à prendre sa place au cachot pour le temps qu'a duré l'injuste détention de sa victime, deux ans environ. Florestan et Léonore implorent sa clémence. — « Non, non, répond Don Fernand, on peut pardonner à l'erreur, à l'inexpérience, mais épargner ce monstre qui se repaissait du plaisir barbare d'assassiner son semblable, jamais, non jamais ! » — Voilà bien le style du temps !

Toute cette scène est en dialogue. Petit *finale* d'opéra-comique, avec le couplet au public, débité par Dom Fernand :

> Vous qui de Léonore applaudissez le zèle,
> La patience et l'intrépidité,
> Femmes, prenez la pour modèle
> Et faites consister, comme elle,
> Votre bonheur dans la fidélité !

Ce n'est pas méchant, comme on dit, mais, en somme, la pièce de Bouilly, si fade qu'elle soit, n'était pas défavorable à la musique, puisqu'après Gaveaux, deux compositeurs célèbres, un italien et un allemand, l'ont choisie à leur tour.

(*A suivre.*) GEORGES SERVIÈRES.

---

(1) Dans la version du Théâtre-Lyrique, ce duo qui avait été supprimé pour la reprise de 1806 et dans l'édition définitive de *Fidelio*, était placé au second tableau du premier acte. Nous verrons plus loin que cette situation bizarre a inspiré un duo aussi à Paër, qui l'a placé à la fin du deuxième acte. Dans cette version, MM. J. Barbier et Carré, ayant transporté l'action à Milan en 1495, époque où le pistolet n'était pas inventé, avaient, dans le tableau de la prison, armé Léonore d'un pic.

Chronique de la Semaine

PARIS

CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE

Douzième concert (26 février 1899). — Avec la *Deuxième Symphonie* en *ut* majeur (op. 61), Robert Schumann laisse entrevoir une main plus exercée pour l'orchestration et la combinaison des thèmes. C'est de cette œuvre que Léonce Mesnard, auquel il faut toujours revenir lorsque l'on parle du maître de Zwickau, disait dans son intéressante *Etude :* « Les rares qualités de l'*adagio* de la *Deuxième Symphonie* ne sauraient faire oublier que les principales formules musicales produites dans le premier morceau qui précède, avec leur brièveté âpre et crispée, avec la brusquerie de leurs inflexions un peu étranglées, iraient mieux encore à une composition dont le cadre moins large ne dépasserait pas les limites du *scherzo*, d'un *scherzo* tel que celui du *Onzième Quatuor* de Beethoven, par exemple. Le second morceau de la même œuvre, si vif et si piquant du reste, est bien approchant des rapides improvisations destinées au piano, sous le nom de *Kreisleriana* et dont, plus d'une fois, l'insaisissable prestesse paraît harcelée par quelque invisible aiguillon. Sans quitter la même composition, on pourrait trouver encore que certaines parties du *finale* se prêteraient, sans nulle résistance, au *déclassement* qui aurait pour effet de les transformer en compositions vocales. »

M^lle^ Grandjean a fort bien dit les soli de *Gallia*, lamentation composée, on s'en souvient, par Charles Gounod, alors que, voulant éviter les tristesses et les angoisses des événements de 1870-1871, il alla se réfugier à Londres en ce home de Tavistock House, sous l'égide d'une Egérie avec laquelle il eut plus tard de retentissants démêlés. L'œuvre fut donnée le 26 mars 1871, à Londres, pour l'inauguration des Concerts de la Royal Albert Hall, et en France, pour la première fois le 29 octobre de la même année, par la Société des Concerts.

La *Suite* en *si* mineur est la seconde des quatre suites écrites pour orchestre par Jean-Sébastien Bach à diverses époques; elle présente cette grande et noble architecture qui distingue les œuvres du vieux cantor de l'église Saint-Thomas, de Leipzig.

Ce que nous trouvons absolument bien dans l'*Ave Maria* de M. Théodore Dubois, c'est qu'il a donné à cette page, comme du reste à la plupart de ses compositions pour l'église, le noble et simple caractère qui convient à une œuvre religieuse ; il y a là une belle ligne qui nous ramène à Palestrina. Il aurait pu être tenté de suivre la voie dans laquelle s'était engagé Charles Gounod, qui, lui, n'a pas eu les mêmes scrupules de goût ni le même souci de la mesure. La musique sacrée de Gounod nous fait l'effet d'un musée où l'on retrouve des phrases complètes de ses œuvres théâtrales, mêlées aux souvenirs des diverses époques de l'art religieux. M. Théodore Dubois a compris quelle unité de composition, quelle grandeur exempte d'afféterie devait avoir cette musique sacrée. Et ce ne sont pas les thèses le plus souvent paradoxales soutenues par l'auteur de *Faust* qui pourront changer nos idées sur ce sujet, idées partagées, nous le savons, par tous ceux qui envisagent l'art religieux sous ses aspects les plus sévères.

Nous pensons qu'Habeneck aurait aussi bien fait de ne pas tenter, dans la séance du 15 janvier 1837, l'innovation consistant à faire exécuter par les instruments réunis de l'orchestre les parties confiées aux solistes dans le *Septuor* de Beethoven. Il y a là un manque d'équilibre qui se perçoit de suite : un basson, un cor, une clarinette contre toutes les cordes réunies! Pourquoi, aussi, ne pas faire jouer le *Concerto* de Beethoven ou celui de Mendelssohn pour violon par tous les premiers violons? Le brave Pasdeloup était très enclin à ces... dérangements-là! L'orchestre de la Société des Concerts, dirigé par M. P. Taffanel, a interprété brillamment cette composition très connue du maître de Bonn, — qui finit par trouver, lui-même, que le public délaissait trop ses œuvres maîtresses pour une production de jeunesse, charmante sans nul doute, mais combien inférieure aux sublimes pages que tous applaudissent aujourd'hui avec enthousiasme! HUGUES IMBERT.

LA RÉSURRECTION DU CHRIST

DE DON LORENZO PEROSI AU CIRQUE D'ÉTÉ

L'oratorio de don Lorenzo Perosi nous arrivait précédé d'une immense réputation italienne; mais je crains fort, à dire le vrai, que Paris ne le renvoie à Rome sans avoir contresigné cette réputation. Il est difficile, après une seule audition, d'émettre un jugement parfaitement motivé sur une œuvre de cette longueur, mais il n'est pas douteux que l'impression générale qui s'en dégage est une impression très précise de monotonie.

La *Résurrection du Christ* s'écarte d'une façon complète de l'oratorio classique, celui de Hændel. Au lieu de ces chœurs puissants, coupés de soli et de récitatifs, nous avons devant nous un récitant dont chaque phrase est séparée de la suivante par un morceau d'orchestre plus ou moins long, et qui, de temps à autre, fait place aux différents personnages : les deux Marie, Pilate, le Christ. Il en résulte que le tout, à quelques exceptions près, a l'apparence d'un long récitatif mesuré, où la mélodie proprement dite a quelque peine à se faire jour. Encore celle-ci, quand elle se montre, par exemple dans le duo des deux Marie, relève-t-elle de cet italianisme bâtard, où le chant porté à la manière de Donizetti, pirouette tout à coup, s'ac

croche à quelque intervalle bizarre, à quelque modulation ultra-moderne, sans cesser pour cela d'employer les procédés vocaux chers aux Italiens. Ce manque d'unité dans l'inspiration n'est pas un des moindres défauts de l'ouvrage de don Lorenzo Perosi.

En somme, c'est surtout à l'orchestre qu'il faut chercher la « phrase ». Elle s'y trouve, on ne peut le nier, mais elle oublie trop souvent d'être intéressante. Les thèmes sont quelconques, non pas entendus déjà, mais appartenant à ce fonds commun où tout musicien peut facilement puiser, et qui constitue en quelque sorte la collection des clichés de la musique. La naïveté avec laquelle ils sont présentés est désarmante. En règle presque absolue, ce sont les cuivres seuls qui en sont chargés. Trombones, trompettes et cors sont constamment à l'œuvre; M. Perosi semble ne jamais se souvenir de l'existence des bois. Un tel emploi des cuivres ne laisse pas que d'être fatigant à la longue, et l'on donnerait beaucoup pour entendre un petit motif confié à la clarinette ou au hautbois. Inutile de dire que nulle part on ne voit trace d'un effort vers la polyphonie. Bien plus, cet art qu'ont possédé les maîtres de donner la volée en même temps à toutes les voix de l'orchestre, de fondre en un ensemble puissant tous ces instruments de timbres divers, l'abbé Perosi ne le possède pas ; ses musiciens dialoguent, ils ne concertent pas.

L'écriture est simple, trop simple même ; les mêmes procédés y reviennent à chaque instant : chœurs doublés par les cordes, *pizzicati* de contrebasse pour marquer les temps forts, etc., etc.

Vocalement, ce n'est pas parfait non plus; on rencontre çà et là de mauvaises coupes de phrases, des respirations mal placées, des prosodies plus que douteuses. La place me manque pour en donner des exemples, mais ce sont là des faiblesses qu'un Italien, écrivant sur des paroles latines, devrait éviter plus facilement que tout autre.

Je voudrais cependant terminer par un éloge, mais, si je me plais à reconnaître qu'il y a de bons passages dans la *Résurrection du Christ*, force m'est bien de constater que je n'en ai remarqué aucun qui soit vraiment de premier ordre, et quand j'aurai dit que c'est honorable, j'aurai très sincèrement rendu mon sentiment.

Au surplus, don Lorenzo Perosi n'est-il pas prophète en son pays, et cette prérogative, rare entre toutes, n'est-elle pas de nature à lui faire tenir tel compte que de raison d'une appréciation étrangère ?

J. d'Offoël.

⚜

CONCERTS COLONNE (théâtre du Châtelet)

Félix Mottl conduisait dimanche dernier au concert Colonne, et le public, qui certes aime bien son chef d'orchestre ordinaire, paraissait très satisfait néanmoins de voir accidentellement passer le bâton aux mains d'un de ses plus illustres émules, qui n'est du reste pas un inconnu pour lui. Ce sentiment de vive curiosité, était également le mien; aussi ai-je senti courir sous ma peau un caractéristique petit frisson quand est venu le moment de battre la première des trois cent quarante-deux mesures dont se compose cette merveille qui s'appelle l'ouverture de *Freyschütz*. Ce frisson, fait d'attente, d'inquiétude et d'espoir, a cédé bien vite au sentiment de pleine joie que cause toujours une interprétation magistrale naissant sous d'irrésistibles incitations. Et j'ai trouvé cette ouverture, depuis longtemps « couronnée reine », et qui, remuait en moi les cendres d'une jeunesse hélas lointaine, plus brillante, plus colorée, plus mélodieuse, plus passionnée que jamais.

Et, palpitant aux douces plaintes, frémissant aux sombres harmonies qui traversent cette admirable unité musicale, que sera-ce donc, me disais-je, dans un instant, lorsque ce metteur en scène va s'attaquer à la *Symphonie* en *ut* mineur de Beethoven? Que va-t-il faire sortir de ce poignant drame lyrique, où le maître nous conte toutes les douleurs, toutes les révoltes de son âme ulcérée et verse des larmes de sang sur ses amours inassouvies? Comment interprétera-t-il ces colères, ces plaintes, ces sanglots? me disais-je, et, tendu vers des sublimités entrevues, j'attendais anxieusement l'étincelle. Tous les efforts de Mottl n'ont pu la faire jaillir. Ah! certes, le chef-d'œuvre est resté ferme et altier sur ses inébranlables bases. En pouvait-il être autrement? Mais il m'est apparu comme embrumé d'une atmosphère louche, qui ternissait sa franche lumière et estompait ses splendeurs.

M^me^ Henriette Mottl nous a donné une série d'échantillons du plein de son talent. Dans l'air d'*Agathe*, dans deux *lieder* de Wagner, fort bien orchestrés par son mari, et dans la prière d'Elisabeth de *Tannhæuser*, elle a montré ce que peut une voix moyenne bien assise et sagement conduite. Nous devrions bien, en France, nous inspirer un peu de cette méthode loyale, dépourvue de tout charlatanisme et qui n'emprunte ses effets qu'à la sincérité des moyens. Le public a fait à M^me^ Mottl une véritable ovation; cela prouve qu'il est sensible aux accents du simple et du vrai. Pourquoi donc alors imposer à son indulgence des produits frelatés, comme on le fait trop souvent?

Trauermusik est un morceau pour instruments à vent que Wagner composa à l'occasion de la réception officielle, à Dresde, en 1844, des cendres de Weber, mort à Londres dans la nuit du 4 au 5 juin 1826. Le *Guide Musical* a déjà dit ce qu'il pensait de « cette page charmante, d'un sentiment poétique fin et délicat, où s'exprime une tendresse émue... » Nous n'ajouterons qu'un mot pour constater l'excellence de l'interprétation et le succès obtenu.

Berlioz tenait en très haute estime sa partition de *Benvenuto Cellini ;* il avait sans dout raison. Je dois déclarer en toute conscience que, malgré l'éclat et l'entrain de l'ouverture, cette page pleine

de qualités excellentes ne me paraît pas devoir prendre place à côté des admirables ouvrages qui ont immortalisé le maître. D'ECHÉRAC.

⚜

SOCIÉTÉ CHORALE L'« EUTERPE »

—

EXÉCUTION D'ŒUVRES DE JOHANNÈS BRAHMS

C'était un hommage à la mémoire de Johannès Brahms que rendait la Société chorale l'Euterpe, en faisant exécuter, le 25 février, à la salle de la rue de Trévise, six chœurs de Brahms qu'on entendait pour la première fois et son superbe *Requiem*. C'est la seule des sociétés chorales existant à Paris qui ait compris de bonne heure la haute valeur des œuvres du maître regretté. On se souvient encore de l'exéution par elle de ce *Requiem* à la chapelle du château de Versailles, et l'on peut affirmer que, malgré un orchestre fort restréint, l'interprétation en fut beaucoup plus satisfaisante que lorsque Pasdeloup en donna une audition trop hâtive à ses Concerts populaires. Cette fois, l'orchestre était remplacé par le piano, fort bien tenu du reste par M. Eugène Wagner; mais on ne peut que déplorer l'absence des instruments qui jouent un rôle si important dans l'œuvre du maître de Hambourg, le plus merveilleux symphoniste des maîtres de cette seconde moitié du XIXe siècle. Aussi nous continuerons à réclamer de MM. Taffanel, Colonne, Lamoureux, la mise à l'étude de cette page grandiose, d'une expression si intense, qui sera acclamée par le public, lorsqu'il sera à même de l'apprécier, aussi chaleureusement que sont applaudis aujourd'hui le *Manfred* et les symphonies de Robert Schumann.

Les chœurs dont l'Euterpe donnait la première audition à Paris appartiennent tous à la dernière période de production de J. Brahms, puisqu'ils portent le numéro d'œuvre 112. Les deux premiers sont cependant très différents des quatre derniers: *Langueur* et *La Nuit* ont une gravité, une majesté, une profondeur, une couleur puissante, qui sont bien la marque caractéristique du talent de Johannès Brahms. La note triste y règne en maîtresse, et les intonations sont quelquefois osées; nous les préférons aux derniers, qui, portant le titre de *Quatre chansons tziganes*, sont au contraire d'une allure vive, d'une concision parfaite, d'une gaîté de bon aloi et, par moments, d'une grâce exquise. Les choristes de l'Euterpe, aussi bien dans le *Requiem* que dans les six chœurs, ont été vraiment excellents sous la direction de M. Duteil d'Ozanne. On doit toutefois regretter que le nombre des choristes hommes ne soit pas suffisant; il n'y a pas d'équilibre. Les solistes étaient Mlle J. Picard soprano) et M. E. Monys (baryton).

H. IMBERT.

⚜

L'infatigable travailleur qu'est M. G. Lyon, après avoir créé le piano double, dont la presse et le public ont été unanimes à reconnaître les avantages, continue à perfectionner sa harpe chromatique, dont le principe consiste dans la suppression des pédales et l'établissement de deux plans de cordes correspondant, l'un aux notes blanches, l'autre aux notes noires du piano. On a déjà parlé beaucoup, dans cette revue même, de cet instrument appelé sans nul doute à faciliter l'exécution de morceaux qui étaient jusqu'à ce jour injouables sur la harpe à double mouvement. Nous n'y reviendrons pas; il nous suffira de constater que la nouvelle harpe chromatique, présentée aujourd'hui par M. G. Lyon, grâce à des améliorations introduites par lui, nous paraît posséder des qualités de sonorité supérieures à celles qui avaient été remarquées précédemment. Les cordes, dans le registre grave surtout, sonnent admirablement, et l'intelligente artiste, Mme Tassu-Spencer, qui faisait valoir cette harpe en la soirée du 27 février à la salle Pleyel, a démontré victorieusement les avantages que l'on pouvait dès maintenant en retirer. Nous ne pouvons malheureusement parler longuement de cette séance intéressante. Indiquons que MM. Gaubert et Barrère ont fort bien exécuté, avec Mme Tassu-Spencer, le trio de l'*Enfance du Christ* de Berlioz, et que M. Gaubert est un artiste qui marche sur les traces de son illustre maître, M. Paul Taffanel. Rappelons que Mlle L. Genicoud, une chanteuse de talent, et M. J. Bidewski, un tout jeune violoniste qui joue avec beaucoup de crânerie, prêtaient également leur concours à Mme Tassu-Spencer, qui fut couverte d'applaudissements et de fleurs. Enfin, n'oublions pas de signaler la beauté de l'ornementation de la nouvelle harpe chromatique, qui est due à l'architecte M. Tassu, H. IMBERT.

⚜

C'est à Schumann que le quatuor Parent avait consacré sa séance du 24 février, à la salle Pleyel. Un public nombreux avait répondu à son appel, et la composition du programme justifiait cet empressement. Le *Quatuor à cordes* no 3 a été remarquablement bien joué. Signalons la grâce enveloppante de l'*allegro*, le rythme énergique et si personnel de l'*agitato*, l'imploration mystique de l'*adagio* sur un dessin d'accompagnement persistant, la bonne humeur et la franchise du *finale*, sorte de danse villageoise d'expression naïve et enjouée. Après la *Sonate* op. 105, pour piano et violon, dont l'*allegretto*, fils de Mozart, a particulièrement séduit, Mlle Boutet de Monvel, MM. Parent et Baretti, ont exécuté en toute perfection le délicieux *Trio* en *ré* mineur, qui leur a valu de légitimes applaudissements.

Mais M. Parent nous réservait une surprise qui n'a pas été un des moindres attraits de la soirée. Il s'agissait de quelques-uns des plus beaux *lieder* du maître, complètement inconnus du public fran-

çais et que Mme Mockel a chantés avec autant de goût que de charme. Une excellente traduction, due à la collaboration de M. J. d'Offoël et du regretté Alfred Ernst, a permis de les apprécier dans toute leur grâce et leur intimité. Dire que le plus pur du génie de Schumann est dans ses *lieder* paraît un paradoxe, et cependant où trouver rien de plus exquisement schumannien que cette *Fleur de lotus*, frêle aspiration d'âme vers l'impossible amour, que ce *Soir triste*, ces *Larmes secrètes*, où se concentre et se sublimise l'angoisse presque maladive qui fit de Schumann le chantre le plus pénétrant de la douleur? Citerai-je l'adorable mélodie : *Ton cher visage*, simple comme un *lied* de Schubert, mais si triste, si tendre, pareille à une rose trempée de larmes? Avec la *Fée de la mer*, c'est le monde du rêve qui s'ouvre, et comment décrire cette musique où se bercerait le vol d'un sylphe? Et voyez venir le *Pauvre Pierre*, celui qui n'est pas aimé, et qui en meurt, simplement, sans phrases. Ecoutez sa plainte et dites si vous en connaissez beaucoup de plus sobres et de plus émouvantes?

Ce sont là d'admirables petits chefs-d'œuvre, et nous devons une véritable reconnaissance à M. Parent de les avoir inscrits à son programme et fait connaître au public. Espérons qu'il ne s'arrêtera pas dans cette voie. La mine des *lieder* allemands est inépuisable, et il y reste encore bien des diamants qui n'attendent pour briller que d'être mis au soleil. ANTOINE MARC.

⚜

Vendredi 24 février dernier, concert à la Salle de Géographie, donné par M. Lefort et ses collaborateurs habituels, MM. Boucherit, Trombetta et Casella, avec le concours de la gracieuse Mlle Lina Pacary et de Mlle Marthe Dron. Nous aimons tout particulièrement les soirées de M. Lefort. C'est la vraie musique de chambre sans fla fla, mais avec la calme sérénité d'artistes sûrs de leur talent, modestes et désireux seulement d'interpréter les maîtres avec le religieux respect de leurs intentions. Aussi, quel régal que ce *Quatuor* en *sol* de Haydn et le dernier morceau du programme, si délicieux et si délicieusement interprété! Qui ne connaît la *Sonate* de Grieg? Elle fut ce soir-là admirablement rendue; M. Lefort et Mlle Marthe Dron en ont donné une pénétrante et personnelle analyse. Nous pouvons donc féliciter de bon cœur les organisateurs de cette soirée. N'omettons pas de saluer respectueusement au passage Mlle Lina Pacary, très en voix dans l'air du *Tasse* (Godard) et des mélodies de Jane Vieu, et de mentionner, ce qui n'apprendra rien à personne, le beau talent de Mlle Dron. G. D'O.

⚜

A la Bodinière, trois séances consacrées à Schumann, Liszt et Schubert, données par Mlle Yvonne Borghez, avec le concours de Mmes Henry-Jossic, Catherine Laennec et Joseph Thibaut. Dans la première, Mme Henry-Jossic a interprété avec une vive intelligence et beaucoup de charme *Fantaisiestücke* (op. 12) du grand maître de Zwickau. C'est avec la plus vive émotion que le public a entendu ces pages caractéristiques, passionnées, alertes, spirituelles, pleines de contrastes, qui s'appellent *Au soir*, *Elévation*, *Et pourquoi? Papillons noirs*, *Pendant la nuit*, *Conte*, *Hallucinations*, *Amici comœdia finata est.* — Il y aurait des pages littéraires charmantes à écrire sur ces créations poétiques du grand maître! Mlle Yvonne Borghez nous a chanté les *Amours du poète*, d'après Henri Heine, avec une voix insuffisante, selon nous, pour donner à ces *lieder* grandioses le sentiment qui leur convient. Ils sont si beaux, cependant, que, malgré son faible organe, Mlle Yvonne Borghez a su intéresser les auditeurs. H. I.

⚜

M. A. Lefort, professeur au Conservatoire national de musique, qui avait déjà créé des séances de musique de chambre sur la rive gauche de la Seine, à la Salle de Géographie, a étendu le champ de son action. Désirant mettre à la portée des petites bourses le moyen de connaître et d'aimer les pages superbes des grands maîtres, le vaillant artiste a ouvert des séances à la salle des Chambres syndicales, 10, rue de Lancry. Ayant pour partenaires MM. Boucherit, Trombetta et Casella, il a donné son premier concert le dimanche 26 février, avec le concours de Mme Roger-Miclos et de Mlle Eléonore Blanc. Faisons des vœux pour qu'une si noble tentative de popularisation des œuvres des maîtres trouve sa récompense et que la fondation nouvelle réussisse aussi bien que celle de la Salle de Géographie, qui compte déjà dix-sept années d'existence!

H. I.

⚜

M. Tracol a donné mardi dernier son dixième concert de musique de chambre, avec le concours de Mme Henry-Jossic, MM. Dulaurens, Monteux et Schneklüd.

Le *Quatuor* de Ch. Lefèbvre a été exécuté avec un ensemble digne d'éloges et a obtenu un succès mérité. Le *Quintette* pour piano et cordes d'Alary a paru moins intéresser l'auditoire.

M. Tracol a fait applaudir son jeu fin et délicat, en même temps que très sûr dans plusieurs morceaux de genre : la *Bourrée* et la *Gigue de Saint-Georges* le *rondo* du *Cinquième Concerto* de Sarnowick, l'*Aria* de Martini.

Réservons un hommage à Mme Henry-Jossic, qui a joué avec le talent que l'on sait des fragments des *Fantaisiestucke* de Schumann.

⚜

La première séance de musique moderne pour instruments à vent a eu lieu mardi 22 février.

Nous devons louer les jeunes artistes qui, par leur initiative et leur persévérance, permettent au

public d'apprécier les beautés et les ressources d'un genre musical généralement peu connu.

La *Suite* de M. Ch. Lefebvre est une œuvre maintenant classée; elle a rencontré des interprètes parfaits, parmi lesquels il convient de citer spécialement M. Barrère, flûtiste et M. Gaudard, hautboïste.

Ce dernier s'est également fait remarquer dans l'exécution du *Trio* pour piano, hautbois et cor de Reinecke dont les deux dernières parties sont tout à fait bien.

L'*andantino* de la *Suite* de Ch. Quef a beaucoup plu. C'était une première audition. Nous aurions souhaité un peu plus de précision et d'autorité dans l'ensemble.

Le gros succès de la séance est allé à M. X. Leroux, qui accompagnait lui-même au piano deux romances pour flûte. Une ovation lui a été faite ainsi qu'à M. Barrère. A. L.

⚜

Mlle Germaine Alexandre a donné, le lundi 27 février, un concert des plus intéressants.

Nous avons apprécié le talent et le goût dont cette artiste a fait preuve dans l'interprétation de plusieurs morceaux classiques et modernes, parmi lesquels il convient de citer : l'*Impromptu* en *fa* dièse de Chopin, l'*Arabesque* de Schumann et l'*Helvetia* de Vincent d'Indy.

Nous avons entendu, en outre, la *Sonate* pour piano et violon de Brahms (op. 108), que M. Parent a jouée avec la correction et la maîtrise qu'on lui connaît.

Le *Trio* pour piano, clarinette et violoncelle de M. Vincent d'Indy clôturait la séance. MM. Barretti et Miniart y ont été fort applaudis, à juste raison, ainsi que Mlle Germaine Alexandre.

A. L.

⚜

Le beau programme choisi par MM. Dantot, Rottembourg, Blazy, Barrier et Gensse, professeurs à l'Institution des jeunes aveugles, nous a permis d'apprécier leurs sérieuses qualités et leur habile exécution. Le *Troisième Trio* de Mozart, la *Sonate* op. 30 de Beethoven et le *Premier Quatuor* à cordes de Schumann, ont été interprétés avec une parfaite compréhension du style de ces grands maîtres. La belle voix de basse de M. Barrier a été vivement applaudie dans les *Mélodies* de Saint-Saëns, et les auditeurs venus en grand nombre à la salle Pleyel ont témoigné aux courageux artistes la chaude et sympathique admiration qu'ils méritaient. B. R.

⚜

Notre confrère Julien Tiersot donnera mardi prochain, 7 mars et mercredi 15, à 3 heures, à la Bodinière, une conférence sous ce titre : *Chansons d'écoliers*, avec audition des *Chants populaires pour les écoles* qu'il a publiés en collaboration de M. Maurice Bouchor, par Mme Lovano, le conférencier, et un chœur d'enfants.

Mlle Jeanne d'Herbécourt, l'excellente pianiste, donnera le mercredi 8 mars, à 8 1/2 heures du soir, salle Pleyel, un très intéressant concert avec le concours de :

Mlle Eléonore Blanc, MM. Georges Pfeiffer et Cros Saint-Ange.

BRUXELLES

La troisième séance de musique de chambre pour instruments à vent et piano a eu lieu dimanche au Conservatoire.

MM. Guidé, Poncelet, Merck et Bogaerts ont joué avec leur distinction habituelle le *Concerto* de Mozart pour hautbois, clarinette, cor et basson, très joliment accompagnés par la petite classe d'ensemble instrumental, dirigée par M. L. Van Dam.

Plus exquise encore, l'interprétation du trio pour flûte, violon et alto connu sous le nom de *Sérénade* et écrit par Beethoven vers 1802. Cette œuvre débordante de fantaisie et de vraie musique a trouvé, en MM. Anthoni, Marchot et surtout en M. Vanhout, des exécutants hors pair.

Mlle Fanny Collet a chanté deux mélodies de Brahms et des mélodies de L. Van Dam, accompagnées par l'auteur. Succès pour tous devant un public assez clairsemé : il faisait si beau dehors!

N. L.

⚜

On assure que le gouvernement est entré en pourparlers avec les héritiers du musicographe César Snoeck, de Gand, pour acquérir les collections de livres, autographes musicaux et instruments anciens qu'il a laissées.

La collection d'instruments anciens, qui remonte au XVIe siècle, est surtout importante et à peu près complète.

On peut espérer que les négociations aboutiront, et dans ce cas le Conservatoire de Bruxelles, auquel les collections Snoeck sont destinées, posséderait la réunion d'instruments anciens la plus importante qui soit au monde.

⚜

A la Maison d'Art, la série des matinées musicales de M. Joseph Wieniawski, en cette saison, est close.

Ces séances seront reprises en automne 1899.

Le très aimable artiste a fait parvenir aux habitués des petites auditions une élégante brochure contenant les programmes qu'il a exécutés en 1897 et en 1898.

⚜

On nous annonce que M. Philippe Mousset, pianiste, organise, avec le concours de M. Stanley Moses, violoniste, et de Mlle Mariette Leroi, cantatrice, un concert qui sera donné à la Maison d'Art, vendredi 10 mars, à 8 1/2 heures du soir.

⚜

M. Emile Bosquet, pianiste, donnera un concert le lundi 20 mars, à 8 heures du soir, en la salle de

la Grande Harmonie. Il s'est assuré le précieux concours de Mlle De Cré, des Concerts Lamoureux, et de MM. Van Hout, altiste, professeur au Conservatoire, et Hannon, clarinettiste solo des Concerts Ysaye. S'adresser pour les cartes et les programmes chez tous les éditeurs de musique. Pour les places réservées : MM. Schott frères et Breitkopf et Härtel.

CORRESPONDANCES

ANGERS. — M. X. Leroux est venu diriger, à l'avant-dernier concert populaire, un poème lyrique de sa composition, *Vénus et Adonis*, dont les paroles sont de M. Louis De Grammont.

L'auteur d'*Evangéline* a écrit sur ce livret, plein des effets habituels aux cantates de prix de Rome, une partition élégante, abondante en détails d'orchestration et de mélodie, mais également en réminiscences wagnériennes, franckistes et autres. Je lui reprocherai même une sagesse trop évidente, allant jusqu'à la préciosité. Mais si les défauts de ce genre sont fort apparents, je m'empresse de dire qu'elle contient également telles pages bien venues et écrites avec le cœur autant qu'avec la pensée, notamment tout le premier récit de *Vénus*, commençant par ces mots : « Fils de Myrrha, jeune homme radieux », plein d'inspiration mélodique de belle allure, et aussi l'intermède symphonique, la *Chasse*, qui constitue la deuxième partie de l'œuvre. Il y a là un emploi abondant, mais souvent agréable de l'accord de quinte augmentée, dont l'effet, malheureusement, commence à être un peu usé dans la musique moderne.

Le rôle de Vénus était tenu par Mme Héglon, pour lequel il semble véritablement écrit. Elle a pu y faire valoir d'incomparables qualités de diction, mises au service d'une voix dont le grave seulement est resté à l'abri des reproches.

Mme Emaldy a obtenu un certain succès dans le court rôle d'Adonis, et les chœurs du Grand-Théâtre ont tenu avec maîtrise leur difficile partie.

L'orchestre a été remarquable sous la direction de l'auteur, qui s'est montré comme un chef vibrant et nerveux, très emballé, qualité rare chez les chefs d'orchestre français, soucieux parfois du détail jusqu'à l'oubli de la grande expression d'ensemble.

Le dernier concert a été dirigé en entier par notre sympathique kapellmeister Brahy, qui a conduit l'ouverture du *Carnaval romain* de Berlioz avec une fougue, une couleur, une vie tout à fait remarquables.

Ce concert comportait un nombre assez considérable de numéros réservés à des solistes de choix.

D'abord, Mlle Laperrière, qui dans le *Concerto* en *ut* mineur de Mozart a fait valoir une technique précise et minutieuse, sans toutefois atteindre l'élégant raffinement exigé par la musique du divin maître de Salzbourg ; ensuite, M. Lagarde, à coup sûr un des meilleurs élèves de Thomson, qui dans la *Passacaille* de Hændel, arrangée par son maître, a montré une virtuosité et un style tout à fait brillants.

Enfin, Mme Homer (qui vient d'être engagée par les directeurs de la Monnaie), a obtenu un succès énorme dans le grand air du *Prophète*.

Le programme comportait encore deux œuvres géniales, que M. Brahy a dirigées avec tout le sentiment désirable : la *Symphonie inachevée* de Schubert et cet admirable *Adagio* pour quatuor d'orchestre de Guillaume Lekeu, qui est certes une des productions les plus élevées de l'école de César Franck. Il m'a semblé qu'un certain rapprochement pouvait être fait entre ces deux œuvres, dont la tristesse est, semble-il, la note commune (question de procédé mise à part, bien entendu) et qui ont obtenu auprès du public un accueil enthousiaste.

Le prochain concert aura lieu dimanche, sous la direction du génial auteur de *Fervaal*.

ANTH. D.

BERLIN. — Le dernier programme de Nikisch a été des plus faibles. Des deux nouveautés présentées, aucune ne requiert sérieusement l'attention. Le jeune pianiste Hoffmann a joué un concerto de son cru, où abondent les notes et les réminiscences. C'est une tentative de débutant dans l'art d'écrire une grande pièce de concert. Le virtuose, plus affermi, a été mieux apprécié.

La suite d'orchestre *Carnaval*, de M. Georg Schumann, est d'une invention indigente. On a déjà vu et entendu à satiété ces petits tableaux de bal, où il faudrait pouvoir mettre une finesse et un humour inédits pour retenir l'intérêt. Par exemple, il y a un pastiche de gavotte, style ancien, où le thème est, à deux reprises, attaqué en forté par les trombones. Cela, c'était inédit. Et bien moderne donc !

Une cantatrice peu connue, Mme Feldblau, qui a une jolie voix et pas d'école, a chanté des ariettes de Bizet et Delibes. Ce n'est plus de l'éclectisme, cela, c'est de l'archéologie. Sans compter l'accent !

Il ne restait de sérieux, pour les amateurs, que l'ouverture d'*Egmont* ajoutée en dernière heure, et la bonne symphonie, un peu vieillie, de Raff, *Im Walde*. Nikisch en a rendu parfaitement tout le charme attendri.

Le violoniste Debroux avait fait, l'an dernier, si bonne impression, qu'il ne pouvait manquer de revenir à Berlin. C'est ce qu'il a fait après des haltes à Cologne et à Dessau, où ses belles qualités lui ont valu un grand succès. Il a donné un grand concert, dont le programme dénotait son esprit chercheur et travailleur. Le *Concerto* de Klughardt et celui de Lalo étaient très peu connus ici. M. Debroux en a mis en relief le travail soigné,

avec sa belle et vaillante sincérité artistique. Mais c'est dans la *Fantaisie écossaise* de Max Bruch, que l'auteur avait tenu à conduire lui-même, que M. Debroux s'est montré virtuose vigoureux et brillant. Sa sonorité dominait les gros cuivres dans la petite salle Beethoven, et après le finale *guerriero* sur un vieux thème chevaleresque, il y a eu une ovation formidable, tant pour l'auteur que pour son interprète.

Quelques jours après, le Quatuor tchèque donnait sa troisième soirée d'abonnement. Ce quatuor est décidément extraordinaire de vivacité, de feu, de nervosité rythmique. Après le *Kaiserquartett* de Haydn, les artistes de Prague ont joué une œuvre belle et grande de Smetana, le *Quatuor* en *mi* mineur (*Aus meinem Leben*) et le *Quatuor* en *ré* mineur (posthume) de Schubert. Ils ont tellement suscité d'enthousiasme, qu'ils ont dû ajouter un morceau, en rappel, ce que je n'avais jamais vu faire par un quatuor. Leur façon de jouer et de comprendre les œuvres passionnées de Schumann, Schubert, Smetana et autres est une preuve nouvelle de la vérité de cet axiome trop méconnu : Le rythme est un élément essentiel de la musique. M. R.

COURTRAI. — Le cercle choral Amicitia, de Courtrai, avec le concours du Cercle choral des Dames de la même ville, nous avait convié dimanche dernier à une exécution de deux œuvres de longue haleine : la *Rubens-Cantate* de Peter Benoit et la *Rédemption* de César Franck, sous la direction de M. Léopold Gillon. Le jeune chef a fait preuve d'un talent et d'une autorité que nous voudrions rencontrer chez beaucoup de directeurs professionnels.

Les chœurs mixtes ont de la sonorité, et l'orchestre est on ne peut mieux composé d'amateurs courtraisiens, encadrés et commandés par des artistes de Gand et de Tournai. La *Rubens-Cantate* a produit grande impression.

Nous n'avions plus réentendu la *Rédemption* de César Franck depuis que, peu de temps avant sa mort, l'illustre maître en avait dirigé l'exécution à Tournai. Quelle divine impression elle nous a redonnée ! Quelle supra-terrestre évocation termine cette œuvre, dont les débuts sont empreints de tant de vie réelle, de tant d'humanité ! Le solo de l'archange avait été confié au superbe mezzo de Mlle Jeanne Flament, du Conservatoire de Bruxelles. C'est tout dire.

GAND. — Au Grand-Théâtre, lundi soir, on a repris l'immortel *Don Juan*, mais dans quelles déplorables conditions ! L'orchestre lui-même, bon en général, a été franchement mauvais ; ces messieurs nous ont donné, du chef-d'œuvre de Mozart, une interprétation empreinte d'une nonchalance et d'un laisser-aller dignes tout au plus de la dernière des opérettes. Quant aux rôles, nous ne citerons que M. Camoin, qui nous a donné un fort bon Leporello. Le reste était trop dans l'ombre. Espérons que la seconde représentation, annoncée pour vendredi, nous donnera l'occasion de modifier ces quelques notes.

Le 25 février dernier, a eu lieu le premier concert d'abonnement au Conservatoire royal. Ce concert présentait un double attrait : le programme était exclusivement consacré aux œuvres de Beethoven ; en outre, c'était la première fois que M. Mathieu, le nouveau directeur du Conservatoire, se produisait à Gand comme chef d'orchestre. Au Cercle artistique, on avait déjà pu apprécier hautement la valeur de M. Mathieu comme compositeur. Samedi, l'auteur du *Sorbier* a remporté une nouvelle victoire comme chef d'orchestre. C'est surtout la *Cinquième Symphonie*, d'une conception si claire et d'une architecture si solide, que M. Mathieu a pu se faire valoir pleinement. On sait que le mouvement du thème initial du premier *allegro* est et restera probablement toujours controversé. Les uns le veulent très élargi, d'autres le conduisent dans le mouvement général de l'allegro. M. Mathieu, lui, retient à peine le thème d'entrée ainsi que sa réapparition au milieu du morceau. Cela nous semble plus conforme à l'esprit de l'œuvre. L'*andante* nous a paru un peu lent pour un trois-huit, surtout si l'on tient compte de l'indication : *Andante con moto*. Le *scherzo* et le *finale* étaient parfaits. M. Mathieu possédait son orchestre, qui s'est montré fort souple sous sa baguette directoriale. Une seule réserve cependant : les violoncelles et les contrebasses étaient insuffisants dans cette symphonie, surtout dans l'*andante* où l'on n'entendait pas le dessin ternaire et quaternaire des basses répondant au même motif des violons.

Des deux ouvertures inscrites au programme, celle que Beethoven écrivit en 1811 pour la tragédie *Egmont* de Gœthe, et celle d'*Eléonore* (no 3), nous ne saurions dire laquelle nous fit le plus d'impression. Toutes deux étaient parfaites. A côté de ces œuvres purement orchestrales, figurait au programme le *Concerto* no 5 en *mi* bémol pour piano et orchestre. M. E. Potjes a été l'interprète inspiré de cette œuvre admirable, dont M. Mathieu traduisit en artiste la partie symphonique. M. Potjes a été diversement apprécié, sans que pour cela son succès ait été douteux un seul instant. Nous avouerons franchement que samedi, il ne nous a pas fait la même impression que la veille, à la répétition générale. Là, il fut parfait, surtout dans les passages de virtuosité, qu'il a enlevés avec une très grande aisance. Nous devons ajouter que l'orchestre ne s'était pas accordé d'après le piano ; c'est peut-être là ce qui a nui un peu au succès total de M. Potjes. Le récitatif et l'air de *Fidelio*, fort bien interprétés par M. L. Vanderhaegen, servaient de transition entre le *Concerto* de piano et les deux *Romances* (en *sol* et en *fa*) pour violon et orchestre, interprétées par M. Johan Smit. En écoutant M. Smit, l'impression que l'on éprouve est si profonde, l'envolée de l'artiste si puissante, que l'on a la sensation de l' « au-delà ». Ce n'est qu'après l'achèvement du morceau que l'on se

prend à songer que cette passion qui déborde, que cette rêverie flottante, avaient pour interprète un violoniste ; car chez M. Johan Smit, le virtuose, quelque merveilleux qu'il soit, n'est que le moyen mis au service du maitre à interpréter. Vous vous figurez ce qu'a pu être la *Romance* en *sol*, et surtout la merveilleuse *Romance* en *fa*, sous l'archet magique de M. Smit; c'était beau, pur et classique tout à la fois; aussi l'artiste a-t-il obtenu plusieurs rappels.

Au total, ce concert a été, pour M. Mathieu, plus que ce qu'on est convenu d'appeler un heureux début pour un nouvel arrivé; c'est un franc succès qui aura, sans aucun doute, de brillants lendemains.

Le lundi suivant a eu lieu l'audition populaire du même concert. Le prix des places est fixé uniformément à trente centimes; aussi y avait-il foule dans le grand vestibule de l'Hôtel-de-Ville, et nouveau succès pour les solistes et pour M. Mathieu, qui a vu se renouveler les ovations après l'exécution de la *Cinquième Symphonie*.

MARCUS.

LIEGE. — Au Théâtre royal, jeudi dernier, soirée sensationnelle et salle comble pour le bénéfice de M. Burnet-Rivière.

Le concours du baryton Jean Delvoye dans le *Maître de Chapelle* et Figaro du *Barbier*, avait excité une vive curiosité. Le remarquable artiste s'est surpassé dans le rôle de Barnabé, où il a déployé un art accompli du chant. Il était secondé par M^lle^ Dona Mativa, parfaite de verve et de brio à côté de lui.

Dans tout son rôle de Figaro, le brillant baryton a répandu une superbe animation.

Félicitons M^me^ Valduriez, le ténor Gueury, MM. Zéry et Vanal, un entourage qui a contribué à l'une des meilleures représentations de l'hiver. Le vendredi, une seconde de l'opéra de Rossini a obtenu, si c'est possible, un succès plus franc encore.

Le 2 mars, première en Belgique de la *Vie de Bohème*, de Puccini, avec le ténor Maréchal, créateur du rôle de Rodolphe à l'Opéra-Comique.

A. B. O.

LILLE. — Le programme de la dernière matinée des Concerts populaires nous offrait la première audition de deux pièces intéressantes à des titres différents : le *Concerto russe* de Lalo, avec Ovide Musin, et l'*An mil* de Pierné, repris dernièrement aux Concerts Colonne.

Le *Concerto russe* nous montre une fois de plus la prédilection marquée de Lalo pour la musique étrangère : thèmes espagnols, russes, norvégiens..... Ce n'est pas cependant que tout soit absolument russe dans son *Concerto*. Ainsi, le rythme de l'*allegro* rappelle plutôt celui de certaines parties de la *Symphonie espagnole*. Il en est de même du délicat *intermezzo*, dont le rythme original et le thème principal ne sont peut-être pas bien russes non plus. Par contre, le deuxième morceau : *Lento, chants russes*, — de beaucoup celui qui a été le plus goûté, — est une simple exposition de thèmes russes, sans aucun développement, et le *finale* n'est autre chose qu'un défilé de chants russes très habilement soudés les uns aux autres, le premier de ces chants, en *sol* mineur, servant de refrain.

M. Musin est trop connu des lecteurs du *Guide Musical* pour que j'aie à en faire ici l'éloge. Je me bornerai à dire qu'il a merveilleusement fait ressortir toutes les beautés de l'œuvre de notre illustre concitoyen et y a remporté un très vif succès. Ce succès s'est encore accentué après son excellente exécution de la *Folia* de Corelli, et il a pris les proportions d'un triomphe après l'*Introduction* de Paganini, avec les arpèges de F. Prume, qu'il a donnée en *bis* et enlevée avec un brio étourdissant.

L'*An mil* est divisé en trois parties :

La première, *Miserere mei*, d'une teinte sombre et d'un sentiment dramatique très prononcé, peint bien cette horrible angoisse des peuples qui se croient arrivés au dernier jour du monde. Les chœurs n'y ont qu'un rôle très effacé et se bornent à psalmodier quelques versets. C'est l'orchestre qui a le rôle prépondérant. Le thème de l'épouvante est exposé immédiatement par les violoncelles, doublés du cor anglais et de la clarinette basse, puis il se développe parmi des modulations à la Franck. Les cuivres clament un impérieux et lugubre chant, inspiré sans doute par l'idée de la fanfare du jugement dernier. Alors, l'agitation se met dans l'orchestre, calme et résigné jusque-là : le premier thème se développe de nouveau dans un mouvement plus rapide, entrecoupé par celui des cuivres et par les cris de terreur des chœurs, les trépidations du quatuor, les roulements de timbales, de grosse caisse et de tambour donnant l'idée d'un cataclysme prochain. Pourtant, tout s'apaise peu à peu, et les chœurs finissent seuls par la psalmodie du *Miserere* et par une plainte.

Dans la seconde partie, la *Fête des fous et de l'âne*, l'auteur a décrit avec une verve endiablée et une couleur saisissante cette grossière parodie des cérémonies du culte. Le morceau débute par une espèce de ritournelle, jouée par les trompettes et les pistons, avec sourdines, du plus curieux effet, coupée par les sifflements stridents des bois et de lourds grattages des cordes. Puis la trompette expose seule le thème de la *Prose de l'âne*, accompagnée par les harpes, les flûtes et les notes harmoniques des violons, véritable carnaval des sons. Après des appels, des éclats de rire, des hi-han ! les chœurs finissent par chanter cette prose de l'âne (XII^e^ siècle), moitié latin, moitié français. Les chants du *Kyrie* se font alors entendre sur un air liturgique, interrompus par les hi-han et les appels; puis nouveaux éclats de rire, nouvelles folies. A citer ici un curieux emploi d'une gamme de six notes séparées par des tons entiers, sans demi-tons. Mais, au dehors, une voix chante

la *Prose sur la fin du monde* (xe siècle). Elle reste sans écho ; la fête continue et se termine dans un tintamarre auquel vient s'ajouter le bruit des cloches. Tout ce tableau symphonique et vocal est vraiment traité de main de maître et donne une impression intense de la joie nerveuse, presque inquiète, qui convient à la situation.

La troisième partie, *Te Deum laudamus*, forme un saisissant contraste avec la précédente. Tout y respire le calme et l'apaisement. L'*An mil* s'est passé sans encombre! On entend au loin les cloches tinter l'*Angelus*. (Cette imitation de timbre est obtenue par les flûtes, le cor et les sons harmoniques de la harpe.) Le thème de terreur du premier morceau revient à l'alto solo, qui le développe en une longue mélopée très calme. Puis, peu à peu, les différents instruments de l'orchestre entrent par dessins arpégés produisant un gracieux fouillis de sonorités, tandis que les chœurs chantent : *Alleluia! Noël!* On sent qu'on renaît à la vie et à l'espoir. Sur un très joli dessin, en tierces, des cordes, les chœurs disent le chant d'adoration : *Jesu benigne, o Jesu!* Puis l'oraison monte et aboutit au *Te Deum* proprement dit, en chant liturgique et avec les grandes harmonies de l'orgue (imité par tous les instruments à vent, cuivres et bois). Le *Credo*, le *Gloria in excelsis* s'y mêlent en une polyphonie savante et d'un effet véritablement grandiose, et l'*Adoro te* vient y mêler aussi son thème simple et particulier, qui tranche sur le tout. Enfin, après un dernier *Noël!* ce grand ensemble cesse ; les cloches s'éteignent peu à peu, le thème initial de l'épouvante revient encore, mais, cette fois, avec des accents consolateurs. Les chœurs lui répondent *pianissimo* par le *Credo*, quelques arpèges de harpes s'égrènent, et c'est fini.

Tout cela est grand, très beau et d'une savante ordonnance; et, bien qu'on sente parfois dans ce superbe triptyque musical l'influence de C. Franck (qui a été le professeur d'orgue de M. Pierné et son prédécesseur à Sainte-Clotilde), il n'en est pas moins très personnel. Ajoutons que l'écriture en est des plus remarquables, très indépendante, très libre même, mais sans jamais tomber dans le bizarre, toujours claire et musicale.

Sous la magistrale et entraînante direction de l'auteur, l'interprétation a été excellente. L'orchestre et les chœurs se sont surpassés et ont rendu avec un soin attentif les moindres nuances de ce difficile poème symphonique, dont le succès a été considérable. L'auditoire a chaleureusement applaudi l'éminent compositeur après chaque partie, et, quand il est descendu du pupitre, il lui a fait une longue et enthousiaste ovation.

MM. Quesnay, Legrand et Risler ont joué avec leur talent habituel le divertissement des Jeunes Ismaélites, tiré de l'*Enfance du Christ* de Berlioz, qui, avec l'ouverture du *Freyschütz*, complétait le programme de cette intéressante matinée.

A. L. L.

MONTPELLIER. — Le quatrième concert, donné le lundi 20 février, présentait un programme plutôt avancé. Qu'on en juge : Ouverture de *Freyschütz*, *Symphonie* en *si* bémol d'Ernest Chausson, *Adagio* de hautbois de Hændel, *Sadko* de Rimski-Korsakoff, Intermède de *Rédemption* de Franck et *Danses hongroises* de Johannes Brahms.

Ce programme a été très bien exécuté, et M. Lecocq est arrivé presque à la perfection dans l'interprétation de *Rédemption* et de *Sadko*. Franck n'était connu du gros public montpelliérain que par sa *Symphonie*, donnée l'an dernier avec plus d'efforts que de résultats. Cette année, l'Intermède de *Rédemption*, joué au précédent concert et redemandé à celui de lundi, a assuré sa gloire dans une cité qu'il n'avait pas encore conquise. L'orchestre a mis en lumière, à leur plan, colorés de la dose d'émotion et de sentiment voulus, tous les détails de cette sublime et sainte page.

Sadko a été rendu avec beaucoup d'esprit et de pittoresque. L'ironie descriptive de cette musique, les amusantes touches orchestrales qui rendent « mouillée » la danse échevelée des habitants de la mer, tous ces épisodes ingénieux et charmants n'ont peut-être pas été plainement dégustés par tous les auditeurs, mais le capellmeister et son orchestre les ont parfaitement rendus.

La *Symphonie* en *si* bémol d'Ernest Chausson avait été beaucoup discutée, avant même d'aborder le redoutable travail des répétitions. C'est si aisé de démolir *a priori*, par des raisonnements étayés, Dieu sait comme, sur le goût du public, une œuvre que l'on ne connaît pas, même de vue! Mais, à mesure que, sous la baguette de M. Lecocq, ont apparu à la lumière les merveilles dont elle est tissée, un travail de véritable conversion s'est opéré. Il n'y avait, lundi, que les intransigeants quand même, ou ceux (je ne dis pas : celles) qui n'écoutent pas, à ne pas applaudir la *Symphonie* de Chausson.

L'orchestre s'est fort bien tiré des considérables difficultés de ces pages, et M. Lecocq l'a conduit avec science et conscience. Voilà de vraie et belle besogne d'art.

Avec sa magistrale unité, avec la clarté de sa conception et la fécondité de ses développements, avec cette magique orchestration, tour à tour suave comme une caresse, plaintive à arracher les larmes, majestueuse et triomphante à vous enlever de terre, la *Symphonie* en *si* bémol est sortie victorieuse de l'épreuve, à la grande joie de ceux qui saluent dans Ernest Chausson une des gloires les plus pures de la jeune école française.

Les autres morceaux du programme ont été enlevés, et l'*Adagio* de Hændel, chanté par l'excellent hautboïste Auber, a eu les honneurs du *bis*.

STEPH. RISWAËG.

ROUEN. — *Princesse d'auberge*. L'œuvre du maître flamand a causé beaucoup d'émotion parmi le dilettante public rouennais; on craignait, en effet, qu'à l'instar de *Jahel*, *Herbergsprinses* ne

disparût dans les ténèbres, trois principaux artistes ayant rendu leurs rôles à leur directeur, M. Brument, entre autres Mme Darlays, que l'on se réjouissait de voir en Rita, à raison de son impeccabilité de style et de sa conscience artistique reconnue! Grave responsabilité, effectivement, que d'affronter la rampe avec une insuffisance notoire de répétitions; aussi les frénétiques acclamations qui retentirent l'autre soir sont-elles une juste sanction de l'enthousiasme qui accueillit partout le maître Blockx, enthousiasme allant au compositeur *seul*, au génial talent éclos, à ce privilégié de l'art, sans égard à l'interprétation ordinaire et défectueuse qui l'a servi. On sent dans cette admirable partition sincèrement flamande, l'intensité puissante de l'éclat du style et des pensées; un souffle ardent, plein de feu, se répandant à travers cette verve musicale endiablée, tendre et douloureuse, lui communique une flamme vivifiante, la vie robuste avec sa fougue passionnée, les déchirantes et cruelles déceptions de l'âme.

Ce maître coloriste a pour lui l'empreinte absolue d'originalité et de personnalité, montrant à quel point il excelle dans ce prodigieux déploiement orchestral et vocal du tableau carnavalesque, bissé ici comme ailleurs. C'est bien vécu. C'est bien là l'insouciance humaine avec toute sa folie joyeuse, chaudement ensoleillée et bruyamment éclatante, sans la décevante amertume du lendemain.

Pour une œuvre d'une semblable envergure, on n'aurait pas dû redouter pareille négligence de la part de la direction de M. Brument. Ce n'est certes pas un succès pour celui-ci, de l'avis de tous les critiques. Deux répétitions d'ensemble, études précipitées, chœurs déplorables, mise en scène à l'avenant, même résultat enfin que pour *Jahel*, l'œuvre de M. Coquard, qu'on espérait et qu'on regrette de ne pas avoir entendue. Seul, l'orchestre, dirigé cette fois-ci par le maître Blockx, a droit à des éloges sincères; il a été parfait. Pénible contraste avec l'interprétation scénique : Mme Erard a la voix voulue, mais un manque absolu de charme et de séduction, et, plastiquement, elle n'est guère la Rita rêvée de Rubens ou de Jordaens. M. Buysson, ténor ultra-léger, est très insuffisant dans Merlyn; bien, M. F. de Saint-Pol en père Bluts; corrects, Mmes Albouy (Reinilde), E. Romain (Katelyne), M. Bourgeois (Rabo).

Et malgré tout, M. Blockx a remporté la victoire. De l'avis justement exprimé par un des critiques de Rouen auquel je me joins avec tous, nous l'en féliciterons seul. Il peut, après pareille épreuve, être fixé sur la valeur de sa partition : elle a la résistance du diamant ! MERLYN.

TOULOUSE. — La saison des grandes auditions musicales bat son plein.

C'est d'abord le pianiste De Greef, qui, appelé par l'Académie de musique toulousaine, est venu donner un récital dans la salle du Conservatoire. Au programme : Scarlatti, Bach, Grieg, Chopin et Liszt. Bref, toute la lyre pianistique, sauf Beethoven. Et il est grand dommage que le renommé professeur du Conservatoire ne se soit pas fait entendre dans un concerto, voire même une sonate du génial auteur d'*Egmont* et de *Fidelio*.

Cette critique mise à part, il nous faut constater le grand succès qu'a obtenu M. De Greef, dont la technique impeccable, jointe à une haute compréhension artistique, a conquis les suffrages de la nombreuse assemblée qui était venue pour l'applaudir.

Après le récital de M. De Greef, c'est la Cœcilia qui exécute de supérieure façon *Rédemption* de César Franck, dans la salle du Jardin royal.

Toulouse ne connaissait aucune des œuvres du regretté organiste de Sainte-Clotilde. Aussi cette exécution avait pris les proportions d'un grand événement. De bonne heure, la salle était envahie par un public select, qui a fait à l'oratorio de Franck l'accueil le plus chaleureux. L'*Intermède symphonique*, fort bien stylé par l'orchestre, les deux chœurs généraux qui terminent chaque partie, ont été les numéros les plus applaudis.

La masse chorale a supérieurement triomphé des difficultés d'intonation et de rythme qui sillonnent l'œuvre; l'orchestre, se sentant bien les coudes, a ciselé la partie symphonique avec beaucoup d'art, et la soliste Mlle Kuen, qui chantait l'archange, s'est fort bien acquittée de sa tâche. Le tout était conduit par M. l'abbé Mathieu, à qui reviennent les meilleurs de nos éloges pour les sensations qu'il nous a fait éprouver.

Au théâtre du Capitole, la *Vie de Bohème* de Puccini vient d'être jouée pour la première fois mercredi dernier. C'est un très gros succès à enregistrer. Le public toulousain, qui ne connaissait nullement l'évolution accomplie au delà des Alpes depuis que Verdi a indiqué la route à ses disciples avec *Falstaff*, a fait un accueil enthousiaste à la partition de M. Puccini. Et l'interprétation a été des plus remarquables.

O. GUIRAUD.

VALENCE-S/RHONE. — Dimanche 26 février, la nouvelle Société valentinoise des concerts symphoniques a donné son premier concert.

On y présentait un historique très abrégé de l'air de danse, soit dramatique, soit symphonique, depuis la danse antique telle que la comprenait le XVIIIe siècle jusqu'à l'air de ballet destiné à figurer dans une suite d'orchestre, en passant par diverses formes de danses usitées de la Renaissance à nos jours.

Les noms de Gluck, Rameau, Beethoven, Delibes, Massenet, V. d'Indy figuraient au programme. Le public a particulièrement goûté le *Rigaudon de Dardanus* et un air de ballet de *Prométhée*. On a applaudi la voix et la belle diction d'une artiste, Mlle Poussonnel, dans le songe *d'Iphigénie en Tauride*.

L'orchestre, en interprétant des morceaux de

style aussi divers, a fait preuve d'une compréhension fort satisfaisante. Peut-être serait-il permis de regretter que la faiblesse numérique du quatuor, emprunté tout entier aux éléments de la ville, laisse un peu dans l'ombre les idées expressives des œuvres. Mais on sent qu'avec du travail, l'ensemble acquerra d'excellentes qualités de cohésion.

La présidence d'honneur de Vincent d'Indy nous est un garant de la probité artistique des exécutions et des tendances élevées des programmes.

Nous souhaitons longue vie à la jeune société.

VERVIERS. — Le troisième concert du Cercle musical d'Amateurs, a revêtu tous les caractères d'une audition remarquablement artistique.

Au programme, deux œuvres inédites à Verviers : la *Symphonie inachevée* de Schubert et une *Suite* de Gluck (arrangement de F.-A. Gevaert). Nous avons entendu en outre une œuvrette de G. Martucci, intitulée *Moment musical*, qui est une exquise rêverie. L'interprétation de ces œuvres par le Quatuor du Cercle musical d'Amateurs, renforcé des bois et des cuivres, a été parfaite. Les instrumentistes, conduits par M. Alfred Massau, ont exécuté ces œuvres d'une façon absolument supérieure. Comme solistes : Mlle Cécile Modera (contralto), Mme Moulan-Lemaître (soprano), vicomte R. de Biolley (ténor), M. L. de Thier (basse), ont chanté, accompagnés par l'orchestre, une œuvre de H. Maréchal, les *Vivants et les Morts*. L'œuvre et les exécutants ont été acclamés. Mme Moulan-Lemaître a dit avec beaucoup de sentiment artistique la *Procession* de C. Franck et le fragment des lettres de *Werther*. M. E. Lambert, tout jeune violoniste, élève de Musin, a montré des qualités très sérieuses et a exécuté avec un réel talent la *Ciaccona* de Tomasa Vitali et une *Mazurka di Bravoure* de Musin, et ensuite, comme *bis*, la *Cavatine* de Raff. Quant à M. G. Haseneier, l'éminent clarinettiste de Liége, son éloge n'est plus à faire. Disons seulement qu'il a charmé son auditoire par la façon superbe dont il a exécuté le *larghetto* du *Quintette* de Mozart, admirablement secondé par les archets, et que son succès a été considérable.

JEAN FONSNY.

NOUVELLES DIVERSES

Le 17 mars prochain, le grand violoniste Joseph Joachim, directeur de l'Ecole supérieure de musique de Berlin, célébrera le soixantième anniversaire de son début en public. C'est en effet ce jour-là, en 1839, qu'il parut pour la première fois en public, dans un concert à Budapest. Il avait alors sept ans.

Souhaitons au vénérable et grand artiste, toujours vaillant, de demeurer longtemps encore à la tête de tous les violonistes contemporains.

— Une amusante appréciation de Rubinstein sur Johannès Brahms. Rubinstein avait fait sa connaissance en 1856, et il écrivit à ce sujet à Liszt, en français :

« J'ai fait la connaissance de Brahms à Hanovre, et même celle de Joachim... Pour ce qui est de Brahms, je ne saurais trop préciser l'impression qu'il m'a faite : pour le salon, il n'est pas assez gracieux; pour la salle de concert, il n'est pas assez fougueux; pour les champs, il n'est pas assez primitif; pour la ville, pas assez général. J'ai peu de foi en ces natures-là. »

Ce jugement hâtif, Brahms s'est chargé victorieusement de le réduire à néant. Il est vrai qu'en 1856, Brahms n'en était qu'à ses débuts.

— Nous enregistrons avec plaisir les brillants succès que le jeune violoniste italien M. Adolfo Betti (élève de Thomson), a remportés tout dernièrement en tournée par les plus importantes villes autrichiennes. M. Betti s'était d'ailleurs fait bien remarquer déjà à Vienne, lors de ses différents concerts.

Tous les journaux de Graz, Laibach, Innspruck, Linz, etc., sont pleins d'admiration pour le sympathique et jeune artiste, autant pour sa merveilleuse conception que pour la brillante technique, l'idéale beauté du son et le charme entraînant de son jeu expressif et vibrant de chaleur.

— Un fait probablement unique dans les annales de l'édition. La maison A. Noël, de Paris, propriétaire de la célèbre méthode de piano de A. Le Carpentier, vient d'effectuer le tirage du *millionième* exemplaire de cette méthode.

Un million d'exemplaires!

A l'occasion de cet événement, M. et Mme A. Noël donneront le 9 mars un bal costumé, où les dames sont priées de s'inspirer, pour leurs costumes, d'un sujet emprunté à la méthode Le Carpentier, et les messieurs se feront une tête *ad hoc*.

Voilà qui est original.

BIBLIOGRAPHIE

SOIXANTE CHANSONS *zu vier Stimmen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von französischen und niederländischen Meistern, in Partitur gesetzt und herausgegeben von Rob. Eitner*. — Leipzig, Breitkopf et Hærtel, 1899, in-folio.

La société allemande pour les recherches musicales (*Gesellschaft für Musikforschung*) a réédité depuis 1873 vingt-deux volumes d'œuvres anciennes, théoriques ou pratiques : le grand recueil de *lieder* de J. Ott, d'autres de Jacob Regnart, J. Eccard, Leo Hassler, plusieurs opéras de Caccini, Marco de Gagliano, Monteverde, Lully, Scarlatti, Keiser, etc., des traités de Virdung, Prætorius, Agricola, Glaréan (ce dernier en traduction allemande). L'école franco-flamande n'était représentée jusqu'ici dans cette importante collection que par un

volume d'œuvres choisies de Josquin Deprés. M. Robert Eitner, le savant fondateur et secrétaire de cette société, s'est chargé de publier un recueil de soixante chansons françaises à quatre voix, du temps de François Ier. Il les a extraites d'une série de trente-cinq livres imprimés à Paris par Pierre Attaingnant, de 1538 à 1549, qui existent à la Bibliothèque royale de Munich, et qui renferment un total de neuf cent vingt-sept compositions. Dans sa préface explicative, M. Eitner rend aux vieux maîtres gallo-belges, un hommage qu'il est intéressant d'ajouter à ceux des précédents historiens; il admire chez eux la perfection de la forme générale, la force de l'invention mélodique, l'habileté supérieure à manier les procédés du contrepoint, la variété de l'expression. Son édition est dirigée dans un but d'utilisation pratique, c'est-à-dire que les parties vocales y sont réunies en partition, en clefs modernes (les clefs anciennes étant indiquées au début des morceaux), avec les transpositions nécessaires et l'adjonction entre parenthèses des accidents omis. On doit vivement souhaiter que, par une publication en numéros détachés, celles de ces chansons que leur texte permet d'exécuter, soient rendues accessibles aux sociétés de chant.

M. Br.

— Répertoire moderne de musique vocale et d'orgue, à l'usage des maîtrises et des organistes publié par les soins et sous le contrôle de la Schola Cantorum — Paris, aux bureaux de la Schola Cantorum; Bruxelles et Leipzig, Breitkopf et Hærtel, in-folio. — La publication de ce répertoire, dont nous avons signalé les premières livraisons aux lecteurs de cette revue, se poursuit régulièrement; une trentaine de numéros représentent le travail de l'année 1898 et associent fraternellement les noms de quelques élèves de la Schola Cantorum à ceux de leurs maîtres ; les uns y gagnent leurs éperons ; les autres y prêchent d'exemple. Si nous disions que tous ces morceaux sont également remarquables, leurs auteurs eux-mêmes protesteraient ; mais nous pouvons affirmer qu'ils sont tous intéressants, les uns par un sérieux mérite artistique, les autres au moins par la sincérité et la loyauté de l'effort, et qu'ils sont tous appropriés au but fixé, qui est de fournir aux maîtrises grandes ou petites, un aliment musical en rapport avec les justes exigences de la liturgie catholique et des auditeurs musiciens. A ce double point de vue nous ne saurions trop recommander aux organistes assez modestes et assez sages pour se défier de leur faculté d'improvisation (en est-il beaucoup ?) la série des *Versets d'orgue d'après les intonations des antiennes*, pour les vêpres du commun des saints, série dont les livraisons déjà parues nous présentent d'excellents ouvrages de MM Paul Guilmant, Paul Jumel, Guy Ropartz, et de Mlle Lucas; — aux amateurs qui organisent, souvent fort à la légère, des offices en musique, les *Invocations* de M. l'abbé Perruchot, disposées pour se pouvoir chanter à deux, trois, quatre ou six voix, et les *Quatre antiennes à la Vierge*, de M. Ch. Bordes, à deux voix égales, où feraient merveille les fraîches voix de jeunes filles, ordinairement employées à la misérable besogne des cantiques de congrégations; — aux maîtrises plus exercées les motets nouveaux de M. de La Tombelle, de Paul Jumel, de M. Léon Saint Requier. Le *Répertoire moderne* est appelé à rendre dans les pays latins des services analogues à ceux des publications similaires que patronnent les *Cecilien-Vereine* de l'Allemagne catholique; mais la *Schola Cantorum* laisse heureusement à ses collaborateurs plus d'initiative et plus de liberté dans le traitement artistique des formes spéciales qu'impose l'art liturgique.

M. Br.

NÉCROLOGIE

Nous avons appris trop tard pour la publier dans notre dernier numéro la mort de M. Charles Nuitter, archiviste de l'Opéra. M. Nuitter a succombé vendredi dernier, le 24 février, aux suites d'une attaque d'apoplexie dont il avait été atteint dans la nuit de dimanche à lundi.

Charles Nuitter, de son vrai nom Truinet, était un homme très distingué et de relations tout à fait séduisantes. Après avoir fait ses études de droit, il avait renoncé au barreau pour se vouer au théâtre. Il avait débuté par de nombreux vaudevilles, puis, en collaboration surtout avec son ami Beaumont, il s'était fait librettiste, en même temps qu'il s'appliquait à faire des adaptations françaises de nombreux opéras étrangers : *Obéron*, *Preciosa*, *la Flûte enchantée*, *Macbeth*, *les Masques*, *le Docteur Crispin*, *Aïda*, *Rienzi*, *Lohengrin*, *Tannhæuser*. Comme librettiste, on lui doit les poèmes de *Piccolino*, *le Dernier jour de Pompéi*, *Vert-Vert*, *le Cœur et la Main*, *la Princesse de Trébizonde*, *les Bavards*, *le Fifre enchanté*, *le Baron de Groschaminet*, etc., et plusieurs scénarios de ballets : *la Source*, *Coppélia*, *Gretna-Green*, *Namouna*. Lors de l'inauguration de l'Opéra Garnier, il publia un livre descriptif sous ce titre : *Le Nouvel Opéra*, et depuis lors il donna, en société avec M. Er. Thoinon, un ouvrage historique plus important, *Les Origines de l'opéra français*.

Mais Nuitter a rendu surtout un signalé service par sa réorganisation des archives de l'Opéra et sa création de la bibliothèque de ce théâtre. Depuis trente ans, il a mis en ordre des milliers de documents précieux pour l'histoire musicale, jusque-là épars de tous côtés et qui, sans lui, eussent été infailliblement détruits ou égarés en partie. C'est

à ses soins, à son travail, à son intelligence qu'est due la reconstitution de ces archives d'un prix inestimable, ainsi que la mise en ordre de la bibliothèque. Les travailleurs qui fréquentent cette bibliothèque savent quelle inépuisable obligeance et quels trésors d'érudition ils trouvaient en lui chaque jour. On ne regrettera pas moins en lui le savant si utile à tous que le parfait galant homme.

— De Graz (Autriche), on annonce la mort du Dr Fr. von Hausegger, avocat et professeur d'histoire et de théorie de la musique à l'Université de cette ville. Fr. von Hausegger s'était surtout fait connaître par ses écrits sur l'esthétique musicale, et notamment par son livre : « La musique comme expression », réponse à l'étude de Hanslick sur le *Beau musical*. Il a contribué aussi par d'importants travaux à la compréhension de Wagner ; deux de ses travaux à ce sujet sont célèbres : *Wagner et Schopenhauer* et l'*Au-delà de l'artiste*. Fr. von Hausegger avait en outre collaboré à de nombreuses revues musicales en Autriche et en Allemagne. Il était âgé de soixante-deux ans. Il était né à Vienne en 1837. Un de ses fils est compositeur et a fait récemment jouer à Munich un opéra de sa façon, qui a été accueilli avec une grande faveur.

— De Barcelone, on annonce la mort de M. Luis Arnau, l'un des plus brillants parmi les jeunes compositeurs espagnols. Dans ses œuvres, dont plusieurs sont publiées et très répandues en Espagne, se révèle une grande richesse d'idées et une rare véhémence d'expression. C'est alors qu'il pouvait regarder avec confiance le bel avenir que lui assurait le présent, qu'il s'en va, emporté par une maladie de quelques heures. Il n'avait que vingt-neuf ans.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Du 27 février au 6 mars : Faust ; le Roi l'a dit ; Princesse d'Auberge ; l'Or du Rhin ; le Roi l'a dit ; Cavalleria rusticana, les Charmeurs et Milenka. Dimanche : Le Roi l'a dit ; lundi ; Lohengrin.

Galeries. — La Belle Hélène.

Société Symphonique des Concerts Ysaye (salle du théatre de l'Alhambra). — Dimanche 19 mars, à 2 h., premier concert extraordinaire, sous la direction de M. Félix Weingartner. Programme : 1. Ouverture de Freyschütz (C. M. von Weber) ; 2. Le Roi Lear, poème symphonique d'après la tragédie de Shakespeare (Félix Weingartner) ; 3. Concerto de violon, joué par M. Karl Halir (L. van Beethoven) ; 4. Symphonie en *ut* mineur (n° V) (L. van Beethoven).

Maison d'Art. — Quatuor Schörg. Première séance, 7 mars, avec le concours de M. Ten Have, violoniste. Programme : 1. Quatuor, n° 8, en *mi* mineur, op. 59, n° 2 (Beethoven) ; 2. Concerto pour trois violons avec acc. de piano (Vivaldi) ; 3. Quatuor, n° 16, en *fa* majeur, op. 135 (Beethoven).

Salle Erard (rue Latérale). — Mercredi 8 mars, à 8 ½ h. du soir. Trois séances de musique de chambre, consacrées à l'histoire de la Sonate, données par MM. Auguste Maurage, violoniste et Raymond Moulaert, pianiste, avec le concours de M. Gustave Cohen, conférencier. Programme de la troisième séance : 1. Causerie, par M. Cohen ; 2. Sonate en *ré* mineur (op. 108), pour piano et violon (J. Brahms) ; 3. Sonate en *la* (op. 7), pour piano et violon (P. Juon) ; 4. Sonate pour piano et violon (G. Lekeu).

Salle de la Maison d'Art (avenue de la Toison d'Or). — Concert de M. Philippe Mousset, le vendredi 10 mars, à 8 ½ h. du soir. Programme : 1. Sonate en *la* mineur (op. 23), pour piano et violon (Beethoven) ; 2. Première partie du Concerto en *ré*, pour violon Max Bruch) ; 3. Sonate en *si* mineur (op. 58), pour piano (Chopin) ; 4. Premiers Rayons (Emile Pessard) ; Les Perles d'Or (Francis Thomé) ; La Fiancée (Charles René), Mlle Mariette Leroi ; 5. Fantasiestücke (op. 12), pour piano (Schumann) ; 6. Sérénade inutile (Brahms) ; Elle est à toi (Schumann), Mlle Mariette Leroi.

Liége

Foyer du Conservatoire. — Mercredi 8 mars, à 8 ½ h. du soir, récital pour piano, par Sidney Vantyn. Programme : 1. Passacaglia (Bach-d'Albert) ; 2. Burleska (Dom. Scarlatti) ; 3. Variations « Eroica », op. 35 (Beethoven) ; 4. Fantasiestücke, op. 12 (Schumann) ; 5. Ballade n° 3, *la* bémol, op. 47 (Chopin) ; 6. La Jota Aragonesa (Glinka-Balakirew) ; 7. Nocturne, *ré* bémol, op. 81, I (S. Vantyn) ; 8. Polka, *si* bémol (Tschaïkowsky) ; 9. Tarantella, *sol* mineur (Rubinstein).

Nancy

Concerts du Conservatoire. — Dimanche 5 mars, à 4 h., neuvième concert, sous la direction de M. Guy Ropartz. Programme : 1. Ouverture de Léonore, nº 3 (van Beethoven) ; 2. Fantaisie, op. 80 (van Beethoven), pour piano, chœurs et orchestre, Mme Richert. a) Adagio. b) Finale, avec soli et chœurs, Mlles M. Lignière, M. Crépin, S. Ferrari ; MM. E. Lubet, L. Bauer, P. Daraux ; 3. Deux Chorals (J. S. Bach) ; 4. Symphonie avec chœurs (van Beethoven), Mlles M. Lignière, M. Crépin ; MM. E. Lubet, P. Daraux.

Paris

Opéra. — Du 27 février au 4 mars : La Walkyrie ; les Maîtres Chanteurs ; le Prophète ; Faust.

Opéra-Comique. — Du 27 février au 4 mars : Manon ; la Vie de Bohème ; Phryné, l'Angelus, le Farfadet ; Zampa, l'Angelus ; Lakmé, les Noces de Jeannette ; Phryné, le Caïd.

Conservatoire. — Dimanche 5 mars, à 2 h. Programme : 1. Quatrième Symphonie en *mi* mineur (J. Brahms) ; 2. La Vierge, quatrième scène (M. Massenet), poème de M. Ch. Grandmougin : a) Le dernier sommeil de la Vierge ; b) L'Adieu des Apôtres ; c) Les Anges (Mlle Mathieu d'Ancy) ; d) L'Extase de la Vierge (Mlle Ackté) ; e) L'Assomption ; 3. Concerto pour hautbois (Hændel) : M. G. Gillet ; 4. Motet, double chœur sans accompagnement (J. S. Bach) ; 5. Ouverture de Freyschütz (Weber).

Concerts-Colonne. — Dimanche 5 mars, à 2 h. 1/4. Programme : 1. Ouverture de Benvenuto Cellini (Berlioz) ; 2. Médée, suite d'orchestre (V. d'Indy), d'après la tragédie de M. Catulle Mendès : I. Prélude ; II. Pantomime ; III. L'attente de Médée ; IV. Médée et Jason ; V. Le triomphe auroral ; 3. Concerto pour violon (Max Bruch) : MM. Jacques Thibaud ; 4. Préludes sur des Chorals, pour orgue (J. S. Bach), transcrits pour piano par Busoni : M. José Vianna da Motta ; 5. Rédemption, poème symphonique d'Ed. Blau (César Franck) : l'Archange, Mlle Tanesi ; le Récitant, Mlle Renée du Minil (de la Comédie-Française).

Concerts-Lamoureux. — Dimanche 5 mars, à 2 h. ½. Programme : 1. Ouverture de la Grotte de Fingal (Mendelssohn) ; 2. Concerto en *la* (nº 5) pour violon (Mozart) : M. Jeno Hubay ; 3. Scheherazade (Rimsky Korsakow) : suite symphonique en quatre parties, d'après les Mille et une Nuits ; 4. Concerto en *mi* bémol (Liszt) : M. Eugène d'Albert ; 5. a) Adagio tiré du sixième Concerto (Spohr) ; b) Ls Zéphyr, op. 36 (Hubay) : M. Jeno Hubay ; 6. a) Barcarolle, nº 5 (Rubinstein) ; b) Etude, op. 25 (Chopin) : M. Eugène d'Albert ; 7. Chevauchée des Walkyries (Wagner).

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉRO II

VOLUME XLV

12 MARS 1899

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central**, rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique**. — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur**, Galerie de l'Odéon; Mme Lelong, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 10. 5 mars 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

LES LIEDER

DE

FRANZ SCHUBERT

A propos de leur édition critique définitive

(Suite. — Voir le nº 10)

Est-il rien de plus fin et délicat, à la Iozart, que cette première version du *Jeune homme au ruisseau*, de Schiller (nº 5) rouvée dans la collection Friedländer, omme la première *Plainte de la jeune fille* 2), deux morceaux que Schubert refit uelques années plus tard, et même deux ois? Et dans cette série de dix poésies de Iatthisson, le *Voisinage d'esprits* (17) n'a-t-il as quelque souffle beethovénien? Cette *hanson de l'absent* (21) n'est-elle pas gra-ieuse au possible? Presque toutes ces remières pages sont du reste d'une rare aîcheur et, de plus, révèlent déjà ce u'aura d'original cet accompagnement uissant ou séduisant, si intéressant, si che qu'à lui seul il suffirait à faire une uvre, et qu'il semble souvent que tous s instruments de l'orchestre y soient en uissance [1]. Telle l'harmonie pleine de couleur et de variété qui accompagne cette longue ballade du *Plongeur*, ou ce *lied* à l'écriture si avancée, publié dans les cahiers posthumes : *A Laura* (28). Mais il ne faut pas oublier, en cette dix-septième année, deux compositions intéressantes et d'un style très divers : une ballade de Matthisson (*Romanze*) et une page de Mayrhofer *(Sur le lac*, 36), que suit immédiatement (décembre 1814) la curieuse *Scène de Faust* (l'Eglise), un fragment, mais dont on a deux versions et plusieurs autographes.

L'année 1815, cette année de fièvre musicale entre toutes, commence par une fort belle ballade au caractère original et dramatique, *Minona* (40), qui a plus de titres de réputation que la plupart de celles qui l'ont suivie immédiatement, comme *Le Chanteur* (Le harpiste) de Gœthe, *L'Attente* de Schiller, qui furent publiées dès 1829. Puis voici une page trop courte, car elle est très belle : *Sur le fleuve*, de Gœthe (47). Mais quel plus bel exemple à donner de la verve créatrice de Schubert que cet

(1) C'est la seule excuse de Berlioz, par exemple, pour oir un jour orchestré le *Roi des Aulnes*. On peut en rapprocher une remarque très curieuse de Schumann, le jour où fouillant, chez le frère de Schubert, dans la masse prodigieuse des manuscrits inédits, il découvrit une de ces sonates qu'on appela « Dernières compositions ». Il l'analyse avec admiration, avec passion, et bien qu'il ne puisse douter, autographe en mains, que c'est bien là une sonate *originale* et qui jamais ne fut autre chose, il ne peut renoncer à cette idée que ce doit être plutôt la transcription, la *réduction* pour piano d'une grande symphonie d'orchestre, non écrite peut-être, mais à coup sûr *pensée* par Schubert.

Amphiaraos de Körner (42), dont l'autographe (du 1[er] mars) porte ces mots : « En cinq heures », et qui n'a pas moins de neuf pages, d'un relief et d'une puissance superbes? Il fait partie d'une série de neuf *lieder* du même poète, mais qui ont été presque tous publiés. Je ne m'y arrêterai donc pas, non plus qu'à la seconde *Plainte de la jeune fille* (67), qui marque une nouvelle étape parmi les chefs-d'œuvre, mais qui est trop connue.

En fait de nouveautés, de jolies choses comme *L'Inutile Amour* (58), *La Voix de l'amour* (63) ou *Le Jeune Homme au ruisseau* (68), devraient plutôt nous retenir, et encore, dans une série de neuf *lieder* de Hölty, parmi lesquels le distingué et pénétrant hymne *Au rossignol* (publié en 1866), il faudrait insister sur ce fin *Soupir* (74) retrouvé à Paris, et sur *La Nonne*, une ballade deux fois travaillée. Enfin, il serait bien injuste d'omettre la touchante *Minna* (86) de Stadler. En général, cependant, Schubert tâtonne encore à cette époque. D'énormes ballades, un peu fatigantes, succèdent à des séries de menues bluettes, toujours distinguées, mais sans grand essor, tels les treize *lieder* de Kosegarten datés de cette année, et tel certain *Adelwold et Emma*, de vingt-six pages, ou *La Caution* de Schiller, qui en a dix-neuf.

Cherchons tout de même, car les perles abondent, et qu'on ignore. Voici une première version du *Printemps*, de Schiller (107), qui est charmante, plus même que la seconde (136), publiée en 1866. Voici, dans une série de douze morceaux de Gœthe, presque tous édités : *Le Dieu et la Bayadère*, sorte de complainte, *Le Chercheur de trésors*, et le premier lied *A la lune*, le plus délicat des deux. Puis ce sont deux aimables *Chansons du matin* (126) et du *Soir* (133), de Stolberg, une gracieuse *Couronne mortuaire pour un enfant* (132), sur des vers de Matthisson, et tout un cahier de Klopstock, où brillent des pages comme le fier et bel hymne *A l'infini*. Passons plus vite ; voici encore une très jolie page d'après Stoll : *Breuvage de l'amour* (150), et (158) le premier des cinq *lieder* (dont l'un traité en duo) inspirés successivement à Schubert par une des poésies les plus connues de Gœthe, la *Sehnsucht* de Mignon.

Il existe même trois autographes de ce premier essai, qui ouvre la série des *lieder* pour « Wilhelm Meister », et qui était demeuré inédit. D'autres suivent d'assez près, tel le *Kennst du das Land* (168), dont l'accompagnement est ravissant, seul morceau non repris plus tard, ce qui étonne un peu. Mais il ne faut pas oublier que cet ensemble de dix-neuf morceaux, qui prouve l'intérêt que Schubert a pris aux pénétrantes poésies de Gœthe, ne forme série que sur le papier, tel par exemple que l'a analysé notre érudit confrère M. Adolphe Jullien, dans son livre si intéressant « Gœthe et la musique », et n'a jamais été conçu comme un cycle. C'est un peu ce qui explique l'infériorité de la plupart de ces *lieder* en face de ceux de Schumann, et M. Adolphe Jullien a touché juste en constatant qu'ils sont trop traités comme des textes quelconques, qu'ils manquent d'un caractère commun qui les relie et porte réellement la marque de Gœthe. Ils n'en sont pas moins d'un prix très réel, pour leur gracieuse et profonde mélancolie, — citons encore la troisième version de la *Sehnsucht* (260), inédite comme la première, — et quelques-uns même pour leur grand caractère et leur simplicité puissante, — comme les *Chants du Harpiste* (254-258), publiés en 1822.

Presque tous ces *lieder*, et les meilleurs, datent de 1816. Mais nous n'en avons pas fini avec 1815 ; car ne faut-il pas au moins rappeler la forte et attachante scène *Hermann et Thusnelda* (169), de Klopstock, bien qu'elle ait été recueillie dans les cahiers posthumes; signaler la grande scène de Schiller *Plainte de Cérès*, d'une couleur très variée; et saluer en passant le prodigieux *Erlkönig* (178) et cette pittoresque fanfare de cor, *Les Montagnes?*

Nous en sommes, au reste, à une période où il faudrait tout citer, même en se bornant à ce qui n'est pas connu. Voici, par exemple, une page admirable, un *lied* de Schiller (décidément, il y a bien plus de

découvertes à faire ici dans Schiller que dans Gœthe), *Laura au piano* (192), une composition élégante, fine, enjouée, avec des endroits très larges et un accompagnement des plus intéressants à lui seul. Il est suivi d'un autre du même genre, *L'Extase, à Laura*, moins élevé, mais aussi délicat. Puis c'est un cahier de neuf *lieder* de Salis, généralement inédits, et dont je détacherai la *Chanson de laboureur*, la *Mélancolie* et surtout l'*Adieu à la harpe* (208), qu'on jugera trop court pour sa beauté et sa pénétrante simplicité ; cinq *lieder* de Matthisson, où rayonne une grave et large *Plainte* (213) ; un autre cahier de onze « chansons » de Hölty, égrenées en quelques jours du mois de mai, et parmi : une gentille *Chanson de printemps*, une très gracieuse et mélancolique page *Sur la mort d'un rossignol* (218) et une aimable *Chanson d'amour*.

Voici encore quelques pages de J.-P. Uz : une élégante inspiration, *Dieu dans le printemps* (233) et un large chant religieux, *Le Bon Pasteur* (publié en 1872) ; d'autres de Mayrhofer : *Départ* (251), *Retour* (252), *Chant du soir de la princesse* (271), élégant et profond ; puis *Le Chanteur sur le roc* (264), une fine et charmante chose, d'après Caroline Pichler ; neuf *lieder* de Claudius, dont plusieurs nouveaux, tel *Devant la tombe de mon père* (274). Pour mémoire, avant de finir l'année : *L'Ami Kronos*, de Gœthe (263), si extraordinaire d'entrain, *Le Superbe Voyageur*, et cette page aussi délicieuse qu'originale : *Alinde* (287).

Avec 1817, les *lieder* commencent à s'espacer, mais ce n'est qu'à partir du mois de mai. Schubert est encore en pleine ardeur de production jusqu'au printemps, et si les pages inédites à citer deviennent rares, il n'est difficile que de choisir parmi celles, jadis publiées, qui mériteraient d'être plus connues. Telles la *Descente vers Hadès* (297), une très belle et large inspiration, d'après Mayrhofer, comme la *Berceuse* qui suit, et le grandiose *Memnon* (308) ; la *Nuit*, d'Ossian, un peu longue, mais d'une variée et très sereine harmonie ; *Le Jeune Homme et la Mort* (312), dont l'accompagnement est superbe... Comme nouveautés, de Mayrhofer encore, *La Fuite d'Uranie* (319), une ballade de dix-sept pages, pleine d'idées élégantes, qui nous vient de la collection Friedlænder, et les trois jolis *lieder* de Salis qui suivent. N'oublions pas le contraste de ces deux motifs si divers, empruntés au même Schubert : le puissant hymne *A la mort* (326), et *La Truite*, d'une grâce presque trop connue ; et, toujours pour mémoire, cette page colorée, un peu wagnérienne, sur *Un groupe du Tartare* (328), tirée de Schiller, et le délicat et si fin paysage de Mayrhofer, *Erlafsee* (331).

1818 est une des années les plus pauvres en *lieder*, mais on y peut encore glaner du nouveau : deux *Sonnets* de Pétrarque et un de Dante (345-7), qui ont bien de l'élégance un peu alambiquée des originaux ; et rappeler de belles pages comme l'*Isolement*, de Mayrhofer, les *Litanies pour le jour des morts*, de Jacobi, et la charmante prière *Blondel à la Vierge*, dont on n'a pu retrouver l'auteur.

Pour 1819, voici trois *lieder* de Schlegel, le premier, un autographe retrouvé, d'allure très distinguée : *Les Buissons* (350) ; les deux autres, moins inconnus, le très moderne *Voyageur* et *La Jeune Fille*. Faisons une place aussi au premier des quatre hymnes de Novalis (360), le plus élevé, et aussi à l'harmonieuse *Scène de nuit*, de Mayrhofer, et à cette délicieuse fantaisie, inspirée de Gœthe, *L'Amante écrit* (369), toutes deux publiées, d'origine dans un autre ton que l'authentique.

En 1820, détachons d'une nouvelle série de Schlegel : *Le Fleuve* (375), cette majestueuse nappe d'harmonie, et une œuvre considérable, d'une fougue irrésistible et pleine de couleur : *Dans la forêt* (388).... Mais comment continuer, maintenant ? Parmi les cent quatre-vingts *lieder* qui se succèdent par intervalles ou par séries pendant les huit dernières années de la vie de Schubert, que signaler spécialement qui n'ait pas déjà charmé tant de lecteurs ? Bornons-nous à planter quelques jalons chronologiques ; on sait que ce n'est peut-être pas tout à fait inutile.

(*A suivre.*) HENRI DE CURZON.

LES AUTRES OPÉRAS DE « LÉONORE »

(Suite et fin. — Voir le dernier numéro).

Léonore ou l'amour conjugal avait eu un succès complet et universel, succès de pièce, de musique et d'interprétation, le *Journal de Paris* le constate. C'était assez pour que Paër, alors fixé à Vienne (1), en eût entendu parler, eût connu la pièce de Bouilly, qu'il devait plus tard faire traduire par un arrangeur italien et mettre en musique pour le théâtre de la Cour, à Dresde. *Leonora ossia l'amor conjugal* fut joué en cette ville le 3 octobre 1804. Thayer est le premier qui ait donné la date exacte et cité le numéro de l'*Allgemeine Muzikalische Zeitung* de cette année qui en fait mention et relate le succès de cet opéra (2).

Inutile de revenir sur le poème. Raconter la pièce de Bouilly, c'est raconter la pièce italienne. Le dialogue parlé est traduit presque textuellement en *recitativo secco*.

Après une longue ouverture, l'opéra commence par un air de Marcellina qui, comme d'ailleurs tous les airs, duos et ensembles de cet ouvrage, est fleuri d'innombrables vocalises. Vient ensuite un *duettino* à 3/8 avec Giacchino (basse) sur un assez joli rythme italien, *duettino* interrompu par les visiteurs qui frappent à la porte et font enrager l'infortuné guichetier. *Terzetto* avec Rocco, banal (3). Air de Léonora, à vocalises, sans intérêt; mais ici pas de couplets de Rocco sur l'or. Entrée de Pizarra. La lecture des lettres est en récit; elle est suivie d'un *terzetto* entre Léonore, Rocco (basse) et Pizarra (ténor). Pizarra, anxieux, se demande comment il va se tirer d'affaire, Léonora tremble, Rocco songe aux profits. Léonora, restée seule, chante une cavatine à 6/8 en *si* bémol, dont l'*allegro* est orné d'une profusion de vocalises.

Scène entre Marcellina et Giacchino; elle lui annonce l'adhésion du gouverneur à son mariage avec Fidelio, puis, dans un air, lui signifie qu'elle ne peut plus le voir, lui Giacchino. Dans un duo entre Fidelio et Rocco, celui-ci apprend à Léonora ce qui a été décidé pour le prisonnier, et procède aux préparatifs de leur expédition dans le cachot. Survient Pizarro. *Quintette finale* qui rassemble auprès de lui les deux soprani : Léonora et Marcellina et les deux basses, Rocco et Giacchino. Ce *finale* comporte plusieurs épisodes. Rocco se plaint de la fatigue et de l'âge, demande un aide et propose Fidelio, orphelin qu'il a recueilli par charité et qui se montre plein de zèle, tandis que Léonora, anxieuse, attend la décision de Pizarro. Puis, Marcellina conjure son père, dans une strette fort vive à 3/4, de parler au gouverneur de son mariage projeté avec Fidelio, elle le prie elle-même et le fait prier par Fidelio, qui n'est pas si pressé de conclure cette union (*si puo aspettar!* répète-t-il maintes fois). Giacchino intervient, réclamant ses droits. Trois heures sonnent et le *finale* conclut tumultueusement. Il n'est pas question de la sortie des prisonniers.

Au second acte, Florestan, dans sa prison, chante un air à quatre temps en *la* bémol, précédé de gargouillades de flûtes et hérissé de vocalises. Dans l'*allegro*, il pense à sa femme et prie le ciel de la consoler, non sans de nouvelles et abondantes vocalises, ce qui semble étrange de la part d'un prisonnier affaibli par les privations. Arrivent Rocco et Léonora : *duettino*. Florestan se réveille; il demande à boire. *Terzetto* en *la* majeur dans lequel il exprime sa reconnaissance en nouvelles vocalises. A l'arrivée de Pizarro, appelé par un coup de sifflet, commence un *quartetto* qui présente avec le fameux *quatuor* de Beethoven cette différence capitale que Léonora prend aussitôt la défense de son mari. *Il ne mourra pas, je le jure!* s'écrie-t-elle dans un *cantabile* en *si* bémol à vocalises. Après lui avoir laissé le temps de les égrener, Pizarro se démasque; elle le menace de son pistolet. Ensemble assez

---

(1) Ferdinand Paër, né à Parme le 1er juin 1771, était venu à Vienne en 1797. En 1801, l'Electeur de Saxe en fit son maître de chapelle. En 1801, Napoléon l'enleva au roi de Saxe, moyennant un brillant engagement et lui donna le titre de compositeur de la Cour.

(2) Celui du 24 octobre 1804. Voir THAYER, *Vie de Beethoven*, tome II, page 265.

(3) C'est probablement à cet endroit de la partition de *Fidelio* que Beethoven, avait d'après Schindler, composé un trio *comique* en *mi* bémol majeur, pour basse, ténor et soprano (Rocco, Jacquino, Marceline), qui fut supprimé à la reprise de 1806.

mouvementé, mais à formules italiennes. Après l'appel de trompette, il y a un bref *andante*, puis une reprise de l'ensemble. Pizarro sort, suivi de Rocco. Léonora reste seule avec Florestan ; puis Marcellina qui s'est emparée des clefs de son père et qui, redoutant qu'il ne soit arrivé quelque disgrâce à son Fidelio chéri, est allée le rejoindre dans le cachot du mystérieux prisonnier, lui annonce que le ministre est venu de Séville faire une enquête. Léonora l'envoie protester auprès de lui de l'innocence de Florestan. Marcellina promet de rendre ce service à Fidelio, mais non sans chanter préalablement avec lui un assez long *duetto* dans lequel elle exprime sa tendresse et lui sa reconnaissance. Après son départ, Florestan demande quelle est cette jeune fille.— Une femme abusée par mon sexe menteur, répond Léonora. — Les époux expriment leur joie d'être réunis, en un petit *duetto* en *mi* bémol. Léonora veut s'éloigner pour aller aux nouvelles, Florestan la retient. Le *finale* amène dans la prison Don Fernand, précédé par Rocco. Ce qui est en dialogue dans l'opéra de Gaveaux est ici en récit. Don Fernand sait tout, il vient féliciter les époux et fait détacher les fers de Florestan. Septuor avec Pizarro, Marcellina, Giacchino. Premier ensemble dans lequel chacun prend conscience de la situation, où les méprises se dévoilent, puis un passage en *ré* dans lequel le ministre prononce la condamnation du gouverneur ; enfin, après un *andante* en *fa* à deux temps, ensemble à quatre temps en *mi* bémol, de carrure très marquée, exprimant les sentiments de joie de tous les personnages.

Cette longue partition est intéressante comme spécimen de l'opéra-concert. Les rythmes heureux, les ritournelles agréables n'y manquent pas; parfois une *aria* débute par deux ou quatre mesures d'un *andante* ou d'un *larghetto* bien dessiné, mais aussitôt surviennent dans le chant les vocalises, dans l'orchestre les traits de violon, les gargouillades de flûte, les formules italiennes d'accompagnement les plus contraires à l'émotion dramatique, de sorte que ce sujet lugubre devient presque un opéra-bouffe. Il est traité selon les règles de l'opéra italien avec, à chaque instant, des ensembles qui retardent la marche de l'action dans les moments les plus pathétiques, des *finale* qui rassemblent arbitrairement tous les personnages, tandis que des épisodes intéressants et musicaux comme le chœur des prisonniers, que Beethoven a emprunté à l'opéra de Gaveaux, ne trouvent aucune place dans ce cadre conventionnel. Aussi, lorsqu'on a parcouru cette *Léonora* de Paër, goûte-on toute la saveur d'ironie du mot de Beethoven à l'auteur, si tant est qu'il ait été prononcé (1) : — Mon cher Paër, votre opéra me plaît; il faut absolument que je le mette en musique!

Le maître a fait colliger par l'arrangeur allemand tout ce qui, dans le texte français et l'adaptation italienne, pouvait fournir des éléments lyriques ; il a traité librement en duos scéniques des situations négligées par ses prédécesseurs, qu'il a exhumées du dialogue français ou du *recitativo secco,* il a exprimé tout le pathétique de la donnée imaginée par Bouilly et a su prêter à ses personnages les accents de vérité, de terreur, de pitié, d'émotion et de tendresse qui, encore aujourd'hui, les font vivre devant nous sur le théâtre. La musiquette du chanteur-compositeur français et la musique légère et facile du maître parmesan, de l'italien à la mode, étaient œuvres éminemment périssables auprès du monument que son génie dramatique a élevé. Aussi la postérité l'a-t-elle absous du mauvais tour qu'il a innocemment joué à l'infortuné Paër.

Pour finir, qu'on me permette d'exhumer de l'*Allgemeine Muzikalische Zeitung*, de Leipzig (livraison du 8 janvier 1806), une corres-

(1) Malheureusement, la légende est mensongère. En effet, on a vu plus haut à quelle date *Léonora* fut jouée pour la première fois au théâtre de Dresde (3 octobre 1804). Or, on sait que c'est à la fin de 1804 que Sounleithner et Beethoven commencèrent à arrêter le plan de *Fidelio*. Thayer affirme même que le librettiste avait déjà pensé à choisir la pièce de Bouilly, avant que *Léonora* eût été jouée à Dresde. Le succès de l'opéra de Paër n'aurait fait que rendre son choix encore plus définitif. Thayer dit bien que Paër, à cette époque, passa à Vienne, venant de Dresde et se rendant en Italie où on l'appelait pour monter ses œuvres récentes, mais il ne semble pas que sa *Léonora* ait été jouée à la fin de 1804 à l'Opéra de Vienne. L'*Allgemeine Muzikalische Zeitung* des années 1804 et 1805 ne fait du reste aucune mention de cette prétendue représentation au sortir de laquelle Beethoven aurait prononcée le mot célèbre. J'en conclus qu'il est faux et que Beethoven s'est contenté, comme le dit Schindler, de se mettre à l'œuvre, sans redouter la comparaison avec ses prédécesssurs.

pondance de Vienne datée de la mi-décembre et relative à la première représentation de *Fidelio*, qui avait eu lieu le 20 novembre précédent. Voici quelques extraits des appréciations anonymes qu'elle contient : « L'ouverture... dont l'*allegro* en *ut* est peu remarquable... ne supporte pas la comparaison avec les autres compositions instrumentales de Beethoven, par exemple avec celle du ballet de *Prométhée*... Les morceaux de chant n'*offrent pas d'idées neuves*, ils sont trop longs d'ailleurs. » Le duo des époux déplaît au critique par son accompagnement dans le registre aigu du violon (1). Il préfère le quatuor en canon du premier acte, l'air de soprano de Léonore, avec son intéressant accompagnement par trois cors et un basson. Malheureusement, Mlle Milder chantait son rôle avec trop peu de vie et d'expression. Mais voilà la perle de l'article : « Les chœurs ne produisent *aucun effet* et l'un d'eux qui exprime la joie des prisonniers de jouir de l'air pur, est *visiblement manqué* (textuel). » Nouveau témoignagne de la clairvoyance des contemporains à l'égard des inventions du génie !

GEORGES SERVIÈRES.

Chronique de la Semaine

PARIS

SUR NOS TROIS SCÈNES LYRIQUES

A l'Opéra-Comique, nous avons eu, la semaine dernière, dans la même soirée, la première représentation d'un petit acte écrit par M. Baille sur des paroles de M. G. Mitchell, l'*Angélus*, et la reprise de la *Phryné* de M. C. Saint-Saëns. Le spectacle commençait par le *Farfadet* d'Adam, dont j'ai déjà parlé ici. Il eût fallu vraiment des qualités transcendantes d'originalité et de puissance à l'honnête partition écrite sur un aussi lamentable sujet que l'*Angélus*, pour réussir entre deux œuvres si bien faites, par leur folâtre et piquante légèreté, pour en souligner la lourdeur et l'ennui. Or, ces qualités sont modestes, et l'effort réel de cette déclamation continue, semée de phrases mélodiques, ne pouvait relever les insignifiances et les noirceurs du sujet, épisode de famille extrêmement banal et même un peu incohérent.

La scène est en un port breton, et nous montre une certaine Denise pleurant, en son foyer désert, parce que son époux Prosper s'est avisé, au bout de vingt ans de fidélité, d'aller courir une bordée auprès d'une jolie fille du bourg. Justement, le fils, un matelot, revient. Indigné, il se pose en champion de sa mère, insulte son père, lève la main sur lui. Soudain, c'est contre lui que Denise se retourne. Sans lui, déclare-t-elle, le père eût eu pitié de ses larmes ; il serait rentré au logis! C'est maintenant ce malheureux gars le grand coupable, que Prosper lui-même, se décidant à revenir, accable à son tour. Colères croissantes de part et d'autre, qu'apaise un *Angélus* inopiné : tout le monde s'embrasse, et la toile tombe.

Mme Dumont, qui fut si distinguée dans *Rivoli*, il y a trois ans, et si gracieuse dans *Galathée* (Pygmalion) l'an passé, joue et chante d'une façon remarquable le rôle de Denise. Les autres s'en tirent comme ils peuvent.

Quant à la reprise de *Phryné*, avec une nouvelle Phryné, elle a eu les honneurs de la soirée. Fugère est toujours un exquis Dicéphile, et Mlle Emelen, à défaut d'une voix brillante et assez puissante peut-être, est bonne diseuse, piquante actrice, et très belle fille, ce qui a son importance. C'est un début fort heureux, en attendant la création du Prince charmant dans la *Cendrillon* de M. Massenet.

L'Opéra, de son côté, a repris *Guillaume Tell*. Depuis l'incendie du magasin des décors, il y a six ans, il avait été convenu, naturellement, que la réfection de ceux de l'œuvre de Rossini passerait des premières. Mais encore fallait-il trouver un ténor, un fort ténor, chose de plus en plus malaisée. Enfin, on crut avoir réussi en mettant la main sur le Corse Paoli. Il avait bien un accent effroyable, mais la voix était vigoureuse, et l'on pensa avoir raison du reste. On l'a pensé même jusqu'au dernier moment, où, crainte d'accident et qu'un mot, trop extravagant, ne fît pouffer toute la salle et ne compromît ainsi la reprise, on a choisi M. Affre pour établir d'abord le rôle d'Arnold.

Tout de même, il y avait bien quelque hardiesse aussi à croire que la reprise ne serait pas également compromise par M. Affre. Mais l'événement lui a été plus favorable qu'on ne pouvait penser. C'est que ce ténor a une qualité indéniable, sa facilité à monter à toutes les hauteurs sans effort : il donne toujours la note, et toujours juste. On ne l'entend généralement que si l'orchestre se calme un peu ; mais voyez la chance : le rôle d'Arnold est presque, d'un bout à l'autre, *à découvert*. Il lui a donc été plus favorable que d'autres, et ses *ut* dièse n'ont pas été les plus mauvaises notes de cette voix d'ailleurs si peu rayonnante et comme étranglée. Quant au dramatique, à l'éclat, au pathétique qu'il faudrait à l'acteur chargé du rôle

(1) Dans la *Revue musicale*, rendant compte des représentations de *Fidelio* données par la troupe de Rœckel, à la salle Favart, en mars 1830, Fétis observe aussi que par son allure précipitée et sa notation à l'aigu, ce duo des époux est peu favorable aux voix. Trente ans plus tard, Berlioz disait ce duo « admirable de passion éperdue », exprimant « tour à tour la joie, la surprise, l'abattement ».

d'Arnold, on sait qu'il n'en peut être question avec M. Affre, lequel

Grouille aussi peu qu'une pièce de bois.

Du moins avons-nous eu le toujours excellent Renaud pour nous dédommager dans le rôle de Guillaume. Comme il ne l'avait chanté qu'une seule fois, je crois, avant l'incendie, ceci peut compter comme une prise de possession. Il le chante avec une ampleur et une chaleur pénétrantes, et, comme jeu, lui donne une vie vraiment exceptionnelle pour ce théâtre et cet entourage. Il a rendu la grande scène de la pomme avec un mélange de fierté et de pathétique, de joie et d'orgueil paternels, qui touchait au cœur.

Il n'y a que des compliments à faire à M^me^ Bosman, qui a chanté avec beaucoup de grâce le rôle de Mathilde, à M^lle^ Agussol, fier et vaillant Jemmy, et à M. Gresse, toujours tonitruant dans le personnage de Walter. Mais M. Laffitte a dit avec lourdeur et sans goût aucun la jolie phrase du pêcheur, et les chœurs n'ont été que suffisants. L'orchestre, du moins, a exécuté l'ouverture en perfection.

En somme, la reprise a pleinement réussi, et j'en suis charmé pour ma part. En dépit des puérilités du livret (qui si souvent abîme l'admirable modèle de Schiller), en dépit des faiblesses de l'exécution, du poncif de la mise en scène et de l'immobilité indifférente et glacée de la figuration et des chœurs, il y a dans cette partition de Rossini un tel foyer d'inventions mélodiques, un tel rayonnement de vraie musique, qu'on peut, grâce à tant de beautés, prendre son parti de bien des choses.

Enfin, il me faut signaler l'ouverture d'une nouvelle scène de musique qui, si les choses marchent comme tout le fait espérer, nous sera enfin un théâtre lyrique. C'est à MM. Milliaud frères, encouragés par de successives et récentes entreprises, que nous la devons, dans la salle, désormais libre, de la Renaissance. On sait qu'ils ont eu soin de se munir, comme directeur des études et chef d'orchestre, de M. J. Danbé, et aussi que le programme de ces études comporte *Oberon*, puis *Martha* et *Si j'étais Roi*. En attendant une inauguration officille, on vient de nous donner là une reprise de la gracieuse et dramatique pantomime de M. A. Wormser, chef-d'œuvre du genre, l'*Enfant prodigue*, sous la direction de l'auteur lui-même (au piano, dans l'orchestre). C'est toujours M^me^ Félicia Mallet qui rend la silhouette si originale de Pierrot fils. Les parents étaient jadis Courtès et M^me^ Crosmier, tous deux absolument éminents de finesse et de pathétique. C'est aujourd'hui M. Duquesne et M^me^ Marie Magnier, qui ne sont que *bons*. M^lle^ Diéterle, en Phrynette, fait plus étalage de robes que de talent, mais elle est piquante, et en somme tout l'ensemble se tient fort bien. C'est une bonne entrée en matière, et il n'y a plus qu'à souhaiter bonne chance à cette nouvelle scène si souvent réclamée. HENRI DE CURZON.

CONCERTS COLONNE (théâtre du Châtelet)

Lorsque, dans cette revue, à la date du 6 novembre 1898, nous rendions compte de la musique de scène écrite par M. Vincent d'Indy pour *Médée*, la tragédie décadente de M. Catulle Mendès, représentée sur le théâtre de la Renaissance, nous indiquions que l'exécution de cette œuvre avait été si insuffisante, qu'il appartenait à l'un des directeurs de nos grands concerts de la faire entendre, afin qu'on pût la juger impartialement. M. Colonne a eu la même pensée que nous, puisqu'il nous a donné le 5 mars, au Châtelet, sous forme de « Suite d'orchestre », cette nouvelle œuvre de l'auteur de la *Trilogie de Wallenstein*. On ne reconnaissait plus, certes, le *Prélude*, la *Pantomime*, l'*Attente de Médée*, *Médée et Jason*, le *Triomphe auroral*, qui avaient été à peine entendus à la Renaissance. Si tout le début du *Prélude*, par trop audacieux au point de vue des dissonances, continue à ne point nous satisfaire, il faut avouer, en revanche, que les autres parties, admirablement interprétées par l'orchestre Colonne, ont fort bien porté. La *Pantomime* surtout présente une couleur vraiment remarquable, des rythmes curieux et un charme très spécial. On a fort applaudi. Il y a là une exquise impression, augmentée par des effets très trouvés, tels les discrets coups de cymbale à la conclusion, dans laquelle le thème revient fragmenté et s'éteint doucement.

M. Jacques Thibaud, le jeune violon solo des concerts du Châtelet, dont la réputation commence à s'étendre au delà des frontières, a joué avec une très belle maestria le *Concerto* de Max Bruch. La sonorité est belle, d'une qualité spéciale, chaude et veloutée. La virtuosité et la justesse sont hors pair; les doubles cordes sont attaquées avec une sûreté incroyable. Le feu de la passion anime le jeu du vaillant artiste, un peu à l'exemple d'Ysaye. Nous nous permettrons cependant de lui faire quelques observations. Pourquoi, dans l'exécution de certains traits sur la chanterelle, faire entendre un *pizzicato* avec le cinquième doigt, qui est un effet tenant à la nervosité de l'exécutant, mais doit être évité? Pourquoi également, dans les passages de force, serrer si fort l'archet à la corde, que cette dernière rend quelquefois des sons étranglés ou criards? Mais ce sont de bien légères imperfections en présence de si beaux dons de nature. Le public a acclamé M. Jacques Thibaud et l'a rappelé plusieurs fois.

Un seul soliste aurait suffi dans cette séance, qui n'a pris fin qu'à cinq heures et demie! Nous en avons eu un second, très remarquable aussi, M. José Vianna da Motta, qui nous a présenté des préludes sur des chorals pour orgue de Jean-Sébastien Bach, transcrits pour piano par Busoni. Ne serait-il pas préférable de laisser à l'orgue ce qui appartient à l'orgue? Puis, était-ce bien le lieu pour faire entendre ces pages sévères, qui furent écrites pour l'église, et non pour la salle de

concert? M. José Vianna da Motta, dont le talent a déjà été distingué, a reçu du public du Châtelet l'accueil le plus sympathique.

Nous avons déjà dit quelle admiration nous avions pour *Rédemption*, le poème symphonique d'Edouard Blau, mis en musique par César Franck. Bien que nous jugions les *Béatitudes* supérieures à *Rédemption*, dont la composition remonte à l'année 1872 et qui fut exécutée pour la première fois au concert national de l'Odéon, dirigé par Colonne, le 10 avril 1873, nous ne pouvons que saluer au passage les belles pages de cette œuvre que le maître écrivit avec cette grande conscience et cette foi dans l'art qui le placent à un rang élevé parmi les compositeurs du XIX^e siècle. Il suffirait de citer le *Chœur des Anges*, l'*Air de l'Archange* et le superbe morceau symphonique par lequel débute la seconde partie, peignant l'allégresse du monde s'épanouissant sous la parole du Christ. Le thème principal de ce morceau symphonique est d'une beauté séraphique. Nous devons faire, toutefois, les mêmes réserves que celles déjà présentées par nous à l'égard d'autres pages du maître. César Franck ne savait pas mettre un frein à la fureur de l'inspiration. Aussi la concision, qui est une des marques du génie et que l'on rencontre chez un Beethoven, lui manquait-elle absolument. Si certaines pages de *Rédemption* pouvaient être condensées, l'œuvre y gagnerait sans nul doute.

M^lle Tanesi, qui remplissait le rôle de l'Archange, a une voix superbe, bien timbrée, sympathique et... du style, ce qui ne gâte rien à l'affaire. M^lle Renée de Minilia dit avec émotion les beaux vers d'Edouard Blau. L'une et l'autre ont partagé le succès que le public a fait à *Rédemption*, à Colonne, à son orchestre et à ses chœurs.

H. Imbert.

CONCERTS LAMOUREUX

Deux virtuoses se sont fait entendre au dernier concert du Cirque d'Eté : un pianiste, M. Eugène d'Albert, et un violoniste, M. Jenö Hubay. M. d'Albert a brillamment exécuté le *Concerto* en *mi* bémol de Liszt; mais, s'il a du feu et de l'entrain, il gâte son jeu par un abus de gestes aussi inutiles que disgracieux; je veux dire par cette détestable habitude d'élever, à la fin de chaque trait, les mains à la hauteur de la tête, comme pour jouer à « pigeon vole ». De plus, en voulant exagérer ses effets de *pianissimo*, il arrive à obtenir des sons tellement faibles, tellement ténus, qu'ils ne parviennent plus jusqu'aux oreilles des auditeurs. Néanmoins, son succès a été très vif, et il s'est fait, en outre, chaleureusement applaudir avec la *Barcarolle* de Rubinstein et une *Etude* de Chopin.

Autant M. d'Albert dépense d'activité et de chaleur, autant M. Hubay paraît calme et froid. Il a joué d'une façon très correcte le *Concerto* en *la* de Mozart; mais on a peu goûté l'*adagio* du sixième *Concerto* de Spohr, et surtout un petit morceau à difficultés écrit par M. Hubay lui-même sous le titre de *Zéphir*.

En faisant appel à ces deux virtuoses, dont la présence devait attirer le public, M. Chevillard semblait ne pas compter beaucoup sur le succès de *Scheherazade*, poème symphonique de Rimsky-Korsakow, qui constituait pourtant la pièce de résistance. Pour écrire cette œuvre, qui se divise en quatre parties, le musicien s'est inspiré des contes des *Mille et une Nuits*. Ces quatre parties sont indépendantes l'une de l'autre et n'ont, pour les unir, d'autre lien qu'un chant du violon solo accompagné par la harpe. Le compositeur s'est proposé de traduire musicalement divers récits des *Mille et une Nuits*; c'est en quelque sorte de la musique narrative, qui ne peut intéresser l'auditeur qu'autant qu'il a présents à la mémoire les épisodes traités par le musicien. L'œuvre est curieuse, très colorée, bâtie au moyen de chants populaires dont quelques-uns ne manquent pas d'originalité. Certains passages ont pourtant paru un peu bizarres, un peu baroques, et ont soulevé quelques protestations dans une partie de l'auditoire. Mais, en somme, malgré cet incident, le public a fait bon accueil à l'ouvrage de Rimsky-Korsakow.

Le concert, qui avait débuté par une excellente exécution de l'ouverture de la *Grotte de Fingal*, se terminait avec la *Chevauchée des Valkyries*.

Ernest Thomas.

Cercle de la rue Volney. — C'était la première fois que nous entendions la nouvelle Société des instruments à vent, formée par MM. Minsart, Gaubert, Bas, Bleuzet, Lefebvre, Pénable, Vuillermoz, Letellier et Bourdeau, et nous avons pu admirer le bel ensemble que forment ces excellents artistes. Superbe et pleine sonorité, souci des nuances, respect absolu du style des œuvres interprétées, unité parfaite, tout se trouve réuni chez cette phalange bien disciplinée. Avec elle, la sécurité dans le plaisir est complète. Pas la crainte du moindre *couac!* Au programme, deux œuvres très classiques et connues : l'*Ottetto* en *mi* bémol de Beethoven et la *Sérénade* en *ut* mineur de Mozart, et un fragment d'une œuvre moderne, l'*intermezzo* et le *finale* du *Septuor* (op. 35) de M. G. Alary. De ces deux morceaux, le premier nous a paru supérieur au second; le premier thème surtout de l'*intermezzo*, d'une tonalité grave, pourrait rivaliser avec telle page de Johannès Brahms, dont M. Alary est un fanatique, et ce n'est pas nous qui l'en blâmerons! M^lle Mathieu d'Ancy, de sa voix fraîche, a fort bien dit l'air de Pamina de la *Flûte enchantée*, puis deux superbes *lieder* de Schumann : *Le Noyer* et *O grâce enchanteresse!*

I.

M^me Henka Schjelderup nous est revenue de Londres avec de beaux succès. Elle possède sur le piano un talent très viril; c'est de plus une excellente musicienne, douée des meilleures intentions. Elle nous a donné une preuve de sa

force, à la salle Erard, le 3 mars, dans la *Toccata et Fugue* de Bach-Tausig et la *Sonate* op. 109 de Beethoven, œuvre d'une grande difficulté d'interprétation. Nous sera-t-il permis de faire une critique sur l'exécution des *Scènes d'enfants* de Schumann? Elles réclament plus de simplicité; il est inutile de chercher à faire un sort à chaque note, à presser les mouvements d'une manière exagérée, à abuser du *rubato*, ce qui enlève du charme à ces pièces si naïves. Mais Mme Schjelderup a pris sa revanche dans *Papillon* et *Andante-Scherzo* de son illustre compatriote Grieg.

Mlle J. Houssin est une jeune, toute jeune Mignon, aux longs cheveux flottants, qui joue déjà divinement bien de la harpe. Elle fut très applaudie dans *Mélodie*, *Une larme* de Rubinstein et dans la *Sérénade* de Parish-Alvars.

Pourquoi M. Marcel Heirwegh aborde-t-il des morceaux de virtuosité dans lesquels il faut être un maître pour triompher? Et puis, quelle nécessité de jouer ces morceaux, déplorables au point de vue du goût musical? I.

⚜

Les deux dernières séances consacrées par Mme Roger-Miclos et M. R. Carcanade aux sonates de piano et violoncelle n'ont pas été moins remarquables que la première. On doit reconnaître que ce genre de séances offre beaucoup plus d'intérêt que ces longs récitals de piano ou de violon, dans lesquels la monotonie règne le plus souvent, quelles que soient la valeur des morceaux exécutés et les qualités de l'interprète. Il existe certes des exceptions pour les artistes supérieurs et dont la réputation est européenne; mais, en général, nous avons vu une partie du public s'éclipser avant la fin de ces récitals, presque tous de trop longue durée. Il n'en a pas été ainsi, croyez-le bien, pour l'*Histoire de la Sonate*, pour piano et violoncelle, présentée par les deux excellents artistes que nous venons de citer. Leur programme était fort bien rédigé, et une part égale a été faite aux maîtres classiques et aux compositeurs modernes. Dans les deux dernières séances (17 février et 6 mars), on a entendu les *Sonates* d'Emile Bernard, Beethoven, Saint-Saëns, Brahms, Chevillard. Beaucoup d'éclectisme, comme vous le voyez, et du bon! La fantaisie gracieuse de M. Emile Bernard, la science et l'originalité de M. Camille Saint-Saëns, la facture solide de M. Chevillard à côté de la maîtrise de Beethoven et de Brahms!

Mme Roger-Miclos et M. René Carcanade n'ont eu qu'à se féliciter de leur noble entreprise, car le succès le plus vif a couronné leurs efforts.

H. I.

⚜

L'intérêt du concert donné, le lundi 6 mars, par Mme Albert Pegou, résidait autant dans la variété que dans la valeur des œuvres interprétées.

Mme Pegou a joué avec un incontestable talent le *Prélude et Fugue* de Bach, la *Polonaise* de Chopin et la *Rapsodie hongroise* de Liszt.

A côté de cette artiste, M. Guidé a obtenu un gros succès avec sa *Romance* de Svendsen et les *Scènes de la Czarda* de Hubay; son archet a fait merveille. Mme Jost Hartmann a chanté avec une très belle voix, bien que parfois inégale, des mélodies de Massenet et d'Holmès.

La séance avait débuté par le *Trio* en *ré* mineur de Schumann, dont l'interprétation ne laissait rien à reprendre. A. L.

⚜

La matinée Berny du mardi 7 mars était consacrée à l'audition des œuvres de A. Sauvretis. La musique de ce compositeur ne présente pas à, vrai dire, un grand intérêt d'originalité; l'inspiration est menue; on ne saurait cependant lui refuser parfois un certain charme, notamment dans les deux pièces caractéristiques pour piano, très délicatement exécutées par M. Berny, et dans quelques mélodies, telles que les *Chansons écossaises* et les *Sonnets forestiers*, qu'a fait valoir la voix de M. Paul Leguy et de Mme Marie Mockel. Une mention spéciale est due à la *Flûte*. Cette mélodie, composée sur des vers de M. de Hérédia, comporte un accompagnement de flûte et de harpe dont l'ensemble a paru d'un effet agréable. A. L.

⚜

M. Frédéric Lamond, le célèbre pianiste écossais qui fut le disciple favori de Hans de Bülow, s'est présenté au public français, à la salle Erard, le 4 mars, avec un programme sur lequel figuraient cinq sonates de Beethoven. Sa maîtrise, son admirable style, son extraordinaire technique ont d'emblée assuré à l'éminent artiste un succès extraordinaire.

M. Lamond est reparti pour Bordeaux, où il se fera entendre avec orchestre.

⚜

Le prochain concert de la Société de musique nouvelle aura lieu samedi prochain 18 mars, à 4 heures, en la salle Erard. Parmi les solistes, nous citerons M. Ed. Danneels, pianiste, premier prix du Conservatoire de Bruxelles, qui jouera des œuvres de Litolff, d'Aug. Dupont et du compositeur brugeois M. Karel Mestdagh.

⚜

Mercredi 15 mars, à neuf heures, salle Erard, concert du violoniste Joseph White, avec le concours de Mlle C. O'Rorke et de MM. Luzzatto, Casella et Ad. Deslandres. Accompagnateur : M. A. Catherine.

⚜

L'éminent pianiste René Chansarel donnera, le jeudi 16 mars, à neuf heures du soir, salle Erard, un concert dans lequel il interprétera des œuvres de Beethoven, Scarlatti, Mendelssohn, Schumann, Chopin et Liszt.

⚜

Mlle Jenny Loutil, l'excellente et brillante pianiste, donnera, le vendredi soir 17 mars, à la salle Pleyel, un très beau concert avec le concours de l'orchestre des Concerts Lamoureux, sous la direction de M. Camille Chevillard.

⚜

MM. Chevillard, Maurice Hayot et Joseph Salmon reprendront leurs séances de musique de chambre, à la grande salle Pleyel, les mardis 14 et 28 mars et 11 avril, à neuf heures du soir; aux programmes des œuvres de Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann, Franck, Saint-Saëns, etc.

BRUXELLES

Cavalleria Rusticana a dû conserver d'ardents admirateurs, si l'on en juge par les applaudissements enthousiastes qui accueillaient l'autre jour, à la Monnaie, la reprise de l'opéra de Mascagni. Ou du moins, beaucoup doivent encore se laisser prendre aux procédés grossiers dont se sert le compositeur italien pour produire ces secousses nerveuses qui communiquent à l'auditeur une émotion tout extérieure, à laquelle les sensations d'art restent complètement étrangères.

Mais ceux-là mêmes qui sont réfractaires aux séductions peu relevées de la muse du populaire maëstro, ont pu trouver quelque intérêt à la nouvelle audition de cette partition restée jusqu'ici son chef-d'œuvre! Car l'on prend vraiment du plaisir — un plaisir qui ne va pas sans quelque amertume — à constater avec quelle prodigalité l'auteur a usé, en ces quelques scènes rapides, des moyens les plus propres à agir sur certaine partie du public; des moyens qui ont servi d'ailleurs à bien d'autres, mais que jamais l'on ne vit accumulés à ce point en un aussi petit nombre de pages.

Les exécutants de l'autre soir, faisant certes violence à leurs préférences artistiques, ont mis à interpréter *Cavalleria* un semblant de conviction, une chaleur qui ont puissamment contribué au succès. L'orchestre lui-même a montré, par moment, un emballement tout méridional, et si l'on ne savait de longue date, à nos instrumentistes et à leur chef, des goûts plus raffinés, on eût pu croire que, pour tous, c'était là la musique rêvée. Aussi le fameux interlude, exécuté *con amore*, bien que dans une allure quelque peu alanguie, a-t-il été bissé d'enthousiasme.

Seule, parmi les interprètes, Mlle Wyns n'a pas eu toute la fougue désirable. Elle a dépensé d'intelligents efforts pour réaliser la passionnée Italienne dont Mme de Nuovina avait campé la physionomie, à la création ici, d'une manière si saisissante. Mais ces efforts ne l'ont pas empêchée de rester toujours Mlle Wyns, et, comme dans tous ses rôles, sa propre personnalité perçait trop sous le costume de l'héroïne. La voix, qui se ressent peut être du succès prolongé de *Princesse d'Auberge*, a manqué parfois de vigueur, et la déclamation lyrique y a perdu, forcément, de son accent.

M. Seguin donne, on le sait, beaucoup d'allure au rôle du charretier Alfio. Jamais peut-être il ne s'y était montré aussi impressionnant. Son succès a été très vif.

M. Scaremberg a mis, à s'acquitter du rôle de Turridu, une chaleur qui ne lui est pas coutumière, et Mlle Maubourg a dit d'une voix très séduisante, avec des inflexions d'un grand charme, la chanson de la coquette Lola. Le rôle de la mère, enfin, a en Mlle Domenech une interprète très satisfaisante.

Un bon point au régisseur, qui montre décidément une habileté réelle à mettre en scène les mouvements de foule : il n'est pas de reprise qui ne témoigne, à cet égard, de notables progrès sur le passé. J. Br.

⚜

M. Gevaert reste fidèle à Johannès Brahms. Il faut l'en louer. Après avoir consacré l'année dernière un programme tout entier au maître de Hambourg, il y est revenu encore au concert de dimanche dernier, en faisant jouer sa seconde *Symphonie* en *ré* majeur. C'est une très belle œuvre, moins puissante que la première, en *ut* mineur, moins vibrante que la *Symphonie* en *fa*, de demi-caractère plutôt, mais d'un lyrisme enjoué et charmant. Plus on jouera l'œuvre de Brahms, plus on se convaincra qu'en dépit des quolibets de Nietzsche, qui lui reprochait de ne chanter que la mélancolie de son impuissance, c'est là un grand, un très grand maître, qui prend place entre Schumann et Schubert parmi les successeurs de Beethoven. Justement, M. Gevaert avait, à côté de la *Symphonie* de Brahms, placé l'*Inachevée* du maître des *lieder*, et il a dirigé ces deux œuvres avec un souci artistique touchant. Tout était absolument au point dans les deux symphonies, et le public y a pris un plaisir extrême.

Le concert se terminait par la musique de Beethoven pour l'*Egmont* de Gœthe, dont l'ouverture, avec ses oppositions de thèmes si nettement caractéristiques et ses violences de rythmes, demeure la pièce capitale. Les deux chansons de Claire, la guerrière et la sentimentale, ont malheureusement été dites d'une voix incertaine et avec peu d'accent par Mlle Collet. Se rappelle-t-on ce que Mme Mottl faisait naguère de la chanson guerrière, de l'énergie rythmique, de l'élan qu'elle donnait au premier couplet, de la tristesse qu'elle imprimait au second? Ah! les nuances, les nuances et le rythme, quand les enseignera-t-on dans nos classes de chant! Ils sont la vie du chant et de toute musique?

Le texte du poème de Jules Guilliaume, reliant les différents morceaux de cette partition de Beethoven, a été dit avec talent par Mlle Denis.

⚜

Le quatuor Schörg, Daucher, Miry et Gaillard a annoncé deux séances à la Maison d'Art. La première a eu lieu mardi dernier, et elle a été, pour ce très admirable quatuor, l'occasion d'un nouveau et très vif succès. On a déjà loué ici ses belles qualités d'ensemble, d'homogénéité dans la sonorité, de fermeté dans le rythme, et ces qualités, il les a mises au service de deux des plus beaux quatuors de Beethoven, l'op. 59, n° 2 (*mi* mineur), et l'op. 135 (*fa* majeur). Les éminents artistes ont traduit avec une émotion particulièrement prenante le bel *adagio* si élégiaque du premier et la gaîté exubérante du *finale*. Dans l'opus 135, il faut louer sans réserve la finesse des nuances, s'alliant à l'ampleur au moment voulu et à la franchise de l'attaque des dissonances.

Entre les deux quatuors figuraient une pièce hautement intéressante, le *Concerto* pour trois violons de Vivaldi, joué par MM. Schörg, Jean ten Have et Daucher, avec accompagnement de piano par M. F. Rasse.

Seulement, pourquoi le programme place-t-il Vivaldi au XVIII[e] siècle? Erreur du typographe, nous l'espérons! Vivaldi est un maître italien de la fin du XVII[e], bien antérieur à J.-S. Bach. Celui-ci connut dans sa jeunesse les œuvres du maître italien, il les joua très probablement, et en tout cas copia de sa main plusieurs des concertos de Vivaldi, dont il s'inspira plus tard dans ses compositions instrumentales. Il nous a paru utile de rétablir les faits historiques, plusieurs auditeurs et auditrices ayant remarqué une analogie frappante entre le style instrumental de Bach et de Vivaldi. Cette analogie existe, mais il n'est pas inutile de remettre les choses en place. Ce n'est pas Vivaldi qui imite Bach, c'est Bach qui s'inspire de Vivaldi. La mention du XVIII[e] siècle prêtait à confusion.

⚜

Le Cercle Crescendo vient de donner son premier concert de la saison au Théâtre flamand. Sous l'habile direction de M. A. De Boeck, cette phalange d'amateurs a bien interprété les divers morceaux du programme. Dans l'ouverture de *Ruy Blas*, par exemple, les premiers violons étaient par trop faibles pour lutter avec les cuivres. Ce défaut s'est moins fait sentir dans l'*andante* de la *Troisième Suite* de D. Pâque. Ici, nous adresserons un reproche au compositeur : celui d'avoir voulu écrire un simple *andante* et d'en être arrivé à de tels effets d'exubérance, que l'on se croirait plutôt en présence d'un poème symphonique, moins l'explication du sujet. Un bon point pour la *Marche* de A. De Boeck, une page d'essence bien flamande et traitée de main expérimentée. Nous aimons moins la *Méditation* de F. Rasse, composition plus volontaire qu'inspirée. La *Polka* de Artibicheff est un badinage assez heureux; malheureusement, l'orchestre y manquait un peu d'ensemble. M[lle] Vansteenkiste prêtait son concours à cette fête artistique. La jeune cantatrice (premier prix du Conservatoire) a dit l'air de la lecture d'*Hamlet* d'une façon assez terne. Du reste, nous voudrions saisir cette occasion pour déconseiller aux cantatrices de faire choix, pour le concert, de scènes lyriques qui exigent absolument la scène. Il y a tant de belles choses écrites en vue du concert! Pourquoi, lorsqu'on a joui d'une éducation artistique, ne pas montrer un peu plus de goût?

Un second concert, exclusivement consacré aux auteurs belges, aura lieu au mois d'avril.

W.

⚜

M[lle] Nightingale, pianiste, et M. Fr. Schörg, le remarquable disciple d'Ysaye, ont exécuté, le 1[er] mars, à la Maison d'Art, la très connue *Sonate* en *sol* majeur (op. 13) de Grieg, et la belle *Sonate* en *la* majeur (op. 12, n° 2) de Beethoven. Ici, comme dans le quatuor, M. Schörg se montre artiste dans l'âme par sa correction et aussi par l'émotion communicative de son jeu, vibrant et moelleux tout à la fois.

M[lle] Nightingale a bien fait de choisir du Grieg comme morceau de piano solo. C'est un auteur qui s'accorde bien avec son genre de talent. Du maniérisme un peu, mais de la coloration; un jeu pas très profond, mais curieux. Le *Nocturne* et la *Marche des nains* sont bien dans ses cordes.

M[lle] Dupouy, qui prêtait son concours à cette soirée, a chanté le *J'ai pardonné* de Schumann et l'ennuyeuse cavatine du *Prophète* de Meyerbeer.

E. D.

⚜

Le programme du piano-récital donné par M. A. Van Dooren à la Grande Harmonie était bien composé. A citer la *Sonate* op. 31, n° 3 de Beethoven, correctement jouée, douze études symphoniques de Schumann, dont quelques-unes, surtout dans les premières, sont très curieuses. Les dernières, très ardues d'exécution, ont permis d'apprécier les qualités de virtuose du pianiste.

L'artiste nous a également fait entendre deux pièces de sa composition, une *Berceuse*, un peu longuette, dont le joli thème se déroule sur un accompagnement très doux, et une *Polonaise* bien écrite, mais dans laquelle l'influence de Chopin apparaît à plusieurs reprises.

Par exemple, où je n'aime pas M. Van Dooren, c'est dans Chopin. Il est trop froid, et si ses *dolce*, dans le *Nocturne*, ont parfois du charme, ses *forte* sont trop secs et son chant n'a pas assez de grâce. Chopin, sans beaucoup d'expression, ne signifie rien.

E. D.

⚜

La troisième séance de l'*Histoire de la Sonate* qui a eu lieu mercredi à la salle Erard, était consacrée aux modernes; Brahms d'abord, puis P. Juon, un

tout jeune compositeur représentant l'école russe, enfin G. Lekeu qui eut été un des maîtres incontestés de l'école franco-belge.

Soirée très réussie, malgré une forte attaque d'influenza qui accablait M. Maurage et lui enlevait une partie de ses moyens.

La *Sonate* de P. Juon, que nous entendions pour la première fois, n'est pas à citer comme une des plus belles œuvres de la jeune école russe. On y trouve beaucoup de réminiscences et des phrases très banales, surtout dans le *vivace*. Les parties les mieux venues sont l'*andante quasi moderato* et le thème avec variations qui est un très beau chant populaire russe largement développé.

Combien plus belle est la *Sonate* en *ré* mineur (op. 108) de Brahms, si passionnée et si pleine de séve, et combien plus belle encore l'adorable *Sonate* de G. Lekeu. Ah! pour celle-là, M. Maurage en a du coup oublié son influenza! Lui et M. Moulaert se sont emballés. Ils ont été « vifs et passionnés » dans le second mouvement, ils ont chanté le *lento*, digne d'un aria de Bach, avec une réelle émotion, et le dernier mouvement, très animé, a été enlevé avec un entrain superbe.

M. Cohen, le conférencier, a passé une grande partie de l'école moderne de la sonate en revue et en a analysé les différentes tendances. Très enthousiaste de Lekeu, il nous a dit sa vie, ses débuts, ses voyages en Allemagne, ses études et a rendu un hommage mérité à sa mémoire.

Il ne nous reste plus qu'à remercier ces messieurs pour les bonnes soirées qu'ils nous ont fait passer, et à les féliciter pour la bonne réussite de leur entreprise. E. D.

⚜

Rappelons que dimanche prochain, 19 mars, a lieu le premier des deux concerts extraordinaires annoncés par la Société Symphonique. C'est, on le sait, M. Félix Weingartner qui dirigera ce concert. Le violoniste qu'on y entendra, M. Karl Halir, paraîtra pour la première fois à Bruxelles, où il est assez curieux qu'il ne se soit pas encore fait entendre. M. Halir passe pour le plus brillant disciple de Joachim. Né en Bohème en 1859, élève du Conservatoire de Prague, puis de Joachim, à Berlin, il a été successivement premier violon à Mannheim, à Weimar, à Meiningen et en dernier lieu à la chapelle impériale de Berlin. Il est actuellement professeur à l'Ecole supérieure de musique de Berlin, que dirige son illustre maître. Il a obtenu de brillants succès comme soliste en Allemagne, à Vienne, en Italie, à Saint-Pétersbourg, à Paris aux Concerts Lamoureux et, dans ces deux dernières années, aux Etats-Unis et à Londres.

⚜

La clôture de la saison des Concerts populaires se fera par un concert extraordinaire fixé au 7 mai. C'est M. Hans Richter qui le dirigera.

⚜

On nous prie d'annoncer deux concerts, qui auront lieu à la salle Erard les mercredi 22 mars et 12 avril, à 8 1/2 heures du soir.

Au premier concert, Mlle Derboven déclamera le célèbre poème de Bürger, *Léonore*, avec l'accompagnement musical de Fr. Liszt. M. Jules Seghers, un violoncelliste anversois, jouera une *Sonate* de Hans Huber, le compositeur suisse, ainsi que le *larghetto* de la *Deuxième Sonate* de J.-L. Nicode. M. Johann Smit, baryton, interprétera des mélodies de Mozart, ainsi que des compositions nouvelles de A. Wilford.

Au deuxième concert, la pièce de résistance sera la *Naufrageuse*, pièces avec ombres de MM. Edg. Baes, A. Wilford et L. Valckenaere. L'exécution aura lieu avec le concours du Théâtre du Cénacle (directeur, V. Crabbe), et d'un groupe de dames de l'Ecole de musique d'Ixelles.

⚜

La distribution des prix aux élèves de l'Ecole de musique de Saint-Josse-ten-Noode-Schaerbeek aura lieu le samedi 25 mars courant, à 7 1/2 heures du soir, dans la salle des fêtes de la nouvelle école communale, rue Gallait, 127, à Schaerbeek.

Cette cérémonie sera suivie d'un concert dont le programme comprendra des airs, des *lieder* et des duos chantés par les principaux lauréats des derniers concours, et les œuvres suivantes, exécutées sous la direction de M. G. Huberti par les élèves du cours de chant d'ensemble : *Chansons flamandes* des XVe, XVIe et XVIIIe siècles, harmonisées par M. Fl. Van Duyse, pour chœur mixte et orchestre; l'*Automne*, troisième partie des *Saisons* de Haydn, pour chœurs, soli et orchestre, et le choral de la cantate de Bach *Ein feste Burg ist unser Gott*, pour chœurs et orchestre.

⚜

Mardi 15 mars à 8 1/2 heures, aura lieu à la Salle Riesenburger (10, rue du Congrès), un concert consacré à l'audition d'œuvres de compositeurs américains, jusqu'ici complètement ignorées du public bruxellois notamment : MM. Howard Brockway, E. A. Mac Dowell, Robert Stearns et John Parrot.

A ce concert prendront part : Mlle Cecilia Lawler, MM. Sidney Vantyn, Eugène Nowland, Joseph Finckel, Ch. Dam et Wilhelmj-Busst.

CORRESPONDANCES

BERLIN. — Au concert annuel du Wagner-Verein, le finale du premier acte de *Parsifal*, avec la plainte d'Amfortas incluse et les quelques phrases de Gurnemanz. C'étaient MM. Scheidemantel et Séverin qui chantaient ces rôles; ce détail dispense de tout commentaire. Les chœurs et l'orchestre conduit, par M. Sucher, étaient bien; cependant, on eût pu souhaiter plus d'onction et parfois plus d'exactitude. Il n'y a pas eu assez de

répétitions, m'a-t-on dit. Plus de solennité aux mouvements eût été aussi désirable. En pressant les temps, M. Sucher aura voulu parer à l'inconvénient de monotonie de l'œuvre privée des accessoires du théâtre.

Mme Sucher, à son apparition, a été couverte de fleurs par l'auditoire. C'était sa dernière participation aux concerts wagnériens. La brillante artiste prend sa retraite. Elle a naturellement chanté un fragment de *Tristan* (scène finale) qui fut sa partition de prédilection. Cela lui valu un triomqhe mérité. Avec M. Scheidemantel, elle a chanté le duo de Cassandre et Chorèbe, de la *Prise de Troie*. Entourée de musique de Wagner, l'œuvre de Berlioz, pourtant forte et fine, n'a pas fait l'impression attendue.

Enfin, le programme portait encore le *Combat des Huns*, poème symphonique de Liszt. C'est un des moins connus et peut-être le plus faible des poèmes de Liszt. L'idée était tentante de traduire le tableau de Kaulbach, car le sujet prêtait à musique. Devant les portes de Rome, les Huns et les soldats du Christ se sont exterminés. Les esprits des guerriers ennemis s'élèvent, et le combat recommence dans les airs, jusqu'au moment où l'apparition d'une croix de lumière assure la victoire de la civilisation contre le paganisme.

La réalisation de Liszt porte son âge de façon assez marquée. Trémolos, cymbales intempérantes, intervention symétrique de l'orgue, ces moyens sentent le romantisme dans ce qu'il avait de factice : oppositions artificieuses, grandiloquence, machinerie voyante. Malgré le sens artiste dont Liszt ne se départ jamais, cela côtoie, cette fois le Meyerbeer à main lourde. Tout de même, j'ai écouté avec curiosité et plaisir ce *Combat des huns* qu'on ne jouera plus souvent.

Semaine de violonistes. Delbroux a donné un second concert, avec piano, où il a encore fait excellente impression dans des *Sonates* de Hændel et un *Concerto* de Vieuxtemps. Un autre jeune violon, M. Kreisler, de Vienne, a débuté ici sous les meilleurs auspices. Il n'a pas un son très considérable, mais le mécanisme est fin et l'expression agréable.

Enfin, après une longue absence, Eugène Ysaye a fait sa réapparition aux Concerts philharmoniques, et, à son entrée, le public l'a acclamé comme un favori. Il a joué, avec quelle maîtrise souple, profonde, prenante! le *Concerto* de Bach (en *mi*) et la *Rapsodie espagnole* de Lalo. Ici, à Berlin, toutes les illustrations du violon défilent régulièrement; mais l'archet et le sentiment d'Ysaye sont choses à mettre à part, et c'est là une impression que j'ai retrouvée chez plusieurs auditeurs. La jeunesse et la mesure, la grâce et la maturité consciente forment dans cette nature d'élite un mélange exquis. Cette manière de jouer Bach, vivace et authentique pourtant, m'enchante. Outre l'intégrale architectonique du maître si hautain dans sa judiciaire méticuleuse, il faut faire entrevoir d'une touche discrète le grand sensitif, le poète vibrant que fut Bach. A travers le rythme heureux des amples périodes musicales, il faut faire deviner l'unisson des battements de cœur. Ysaye, d'un geste autorisé, met au vieux portrait embrumé, un point lumineux au regard. Et l'image s'anime, elle va soupirer et sourire.

C'était le dernier concert de la série Nikisch. Celui-ci s'est surpassé dans la *Cinquième Symphonie* de Beethoven. Il a renoncé, ce nous semble, à ces multiples fluctuations qui secouaient plutôt qu'elles ne coloraient l'œuvre. Au programme, le brûlant, spasmodique *Don Juan* de Strauss, et le prélude de *Tristan*.

On a rappelé interminablement Nikisch et Ysaye. Celui-ci a dû ajouter deux morceaux. Il donnera un grand concert avec orchestre vers la fin du mois.

M. R.

BORDEAUX. — Le septième concert de la Société de Sainte-Cécile débutait par la *Symphonie* en *la* de Beethoven, qui a servi dernièrement pour ainsi dire de morceau de concours à MM. Mottl, Strauss et Weingartner, à Paris. C'est dire que l'œuvre, malgré son apparente simplicité, est loin d'être d'une exécution facile, et la moindre imperfection est tout de suite visible dans cette musique devenue à bon droit classique et que tous les vrais musiciens savent par cœur. L'interprétation de M. Gabriel Marie et de ses instrumentistes, bien que soignée dans son ensemble, surtout dans le *finale*, nous a paru souvent manquer de fermeté et de vigueur rythmique. De même l'*allegretto* a été joué dans un mouvement à notre sens trop précipité et qui enlève à cette sublime page son véritable caractère. Par contre, l'introduction du premier acte de *Fervaal*, qui succédait sur le programme à la symphonie, fut rendue par l'orchestre avec beaucoup de charme et d'expression. Aussi le public fit-il avec raison un accueil extrêmement chaleureux à cet exquis fragment de l'admirable drame de Vincent d'Indy, qui malheureusement ne peut produire tout son effet au concert, où le jeu de l'acteur ne peut expliquer la construction de la trame symphonique. Néanmoins, c'est toujours un fin régal pour les connaisseurs que d'entendre cet orchestre d'une si harmonieuse complexité, où tout est à sa place et se fond dans un ensemble d'une délicieuse sonorité. La musique écrite par M. Gabriel Fauré pour l'adaptation du *Shylock* de Shakespeare faite par M. Haraucourt, d'une jolie couleur langoureuse, a été aussi fort applaudie, bien qu'on ait jugé à propos, nous ne savons vraiment sous quel prétexte, d'en supprimer au dernier moment deux numéros et de tronquer ainsi complètement une œuvre qui n'était pourtant pas bien longue. A ces deux premières auditions, dont nous tenons à le féliciter, le comité d'organisation, plein cette fois-ci d'une louable initiative, en avait ajouté une troisième : l'*andante* et le *scherzo* d'une suite de M. Busser, *A la villa Médicis*, déjà jouée aux concerts de l'Opéra et où l'auteur, prix de Rome comme tant d'autres, a tenu à montrer

qu'il n'avait pas perdu son temps en Italie. L'Enchantement du Vendredi-Saint de *Parsifal*, pieusement exécuté, et l'ouverture du *Roi d'Ys*, où le violoncelle de M. Hekking a fait merveille, ont dignement terminé ce concert, l'avant-dernier de la saison, puisque les Bordelais ne peuvent que huit fois par an se retremper aux sources pures de la musique symphonique. Il est regrettable que les ressources de la Société de Sainte-Cécile ne lui permettent pas de donner plus de concerts, mais tant qu'il n'y aura pas moyen d'en augmenter le nombre, on devra tout de même lui savoir gré des efforts qu'elle fait le plus souvent pour donner à Bordeaux des exécutions, en général convenables, des belles œuvres de la musique de tous les temps et de tous les pays. G. S.

DRESDE. — Un des concerts les plus sensationnels de cette saison, si dénuée d'intérêt artistique, a été le quatrième et dernier de l'agence Ries-Plötner, 21 février. Il faut dire que M. Eugène Ysaye en faisait les frais. Et avec quelle générosité! Deux concertos : E. Lalo, *fa* majeur; J.-S. Bach, *mi* majeur, n° 2; puis le *Preislied* des *Maîtres Chanteurs*, Wagner-Wilhelmj; *Rondo*, E. Guiraud; enfin, quatre *bis*. Tous ces joyaux enchâssés dans l'ouverture de l'opéra *Der Bärenhäuter* de Siegfried Wagner, un air de Haydn et divers *lieder*. La cantatrice Mlle Suzanne Triepel, de Berlin, a obtenu, malgré la terrible concurrence, un très joli succès, grâce à sa voix sympathique, à son intelligent phrasé, à son maintien gracieux et naturel. Avec quelques bons conseils, Mlle Triepel pourrait devenir une excellente cantatrice.

Quant au *Bärenhäuter*, au premier abord, le public ne savait qu'en penser, puis il a bruyamment applaudie et M. Ysaye a paru aussitôt. Dès le commencement du *Concerto* de Lalo, l'enthousiasme n'a fait que grandir. Comme d'ordinaire, les acclamations les plus chaudes partaient des groupes de pensionnats de demoiselles. Toute cette jeunesse vibre au coup d'archet si enveloppant d'Eugène Ysaye et lui décerne à l'unanimité le titre de fascinateur. Répéter dans ces colonnes les louanges de l'éminent artiste serait sans doute superflu. Chacun sait à quel point est séduisante la sonorité qu'il obtient de son instrument, comme le *legato* est moelleux, le phrasé intéressant. Nous souhaitons qu'il nous soit donné d'applaudir M. Ysaye aux concerts d'abonnement de l'Opéra, accompagné par la chapelle royale, sous la direction de M. von Schuch.

Le concert annuel du mercredi des Cendres est toujours une solennité. Comme nouveauté, *La Résurrection de Lazare*, l'oratorio de Lorenzo Perosi, avec Mme Thérèse Malten, MM. Anthes et Scheidemantel. Il va sans dire que l'exécution a été superbe, mais à de telles œuvres une scène et une salle d'opéra sont peu favorables. Espérons qu'un des nombreux directeurs de sociétés musicales de Dresde fera tôt ou tard entendre cette magnifique partition dans une église où les chanteurs, inspirés par la gravité du lieu, donneront d'eux-mêmes à leur interprétation le caractère voulu. Dans ce même concert du 15 février, la chapelle royale a donné la primeur de l'ouverture de l'opéra de Siegfried Wagner. Sans vouloir établir la moindre comparaison entre l'orchestre de M. Trenkler et celui de M. von Schuch, nous dirons seulement que le kapellmeister du Gewerbehaus aurait dû attendre plus de six jours avant de répéter une pièce exécutée par l'orchestre de M. von Schuch.

Après un long intervalle, M. Eugène d'Albert — né en 1864, à Glasgow, nous dit le *Programm-Buch* de M. Friedrich Brandes — a reparu devant le public dresdois. Il a plu dans le *Concerto* n° 5, *mi* bémol majeur, op. 73, de Beethoven, mais on l'a surtout applaudi dans les soli : *Nocturne*, op. 9, n° 3, de Chopin; *Airs hongrois* de Liszt.

Le renommé pianiste a annoncé un *Clavier-Abend* pour le 8 mars avec un programme des plus attrayants. Comme les concerts ont été rares cet hiver, le public trouvera sans doute le temps d'aller entendre un artiste de la valeur de M. d'Albert.

Mercredi dernier, 1er mars, jour de pénitence en Saxe, les sociétés Dreyssig et Robert Schumann ont exécuté, à l'église des Trois-Rois, le *Paradis perdu* d'Anton Rubinstein, sous la direction du musikdirector M. Félix Ramoth. Solistes : Mme Wittich, MM. Anthes et Porth. Le regretté compositeur eût entendu avec délices M. Anthes chanter la partie d'Adam. L'expression était si touchante, la voix si pure et si assurée! Notre premier ténor devrait bien n'aborder que des parties qui convinssent à son charmant, mais délicat organe. Ainsi, il est exquis dans *Fra Diavolo*, qu'on vient de reprendre après une longue interruption. C'est un succès. Mme Wedekind chante à ravir, Mlle von Chavanne et M. Brag forment un couple accompli d'outre-Manche, et MM. Wachter et Erl sont deux bandits passés maîtres. La musique est entraînante, l'action pleine d'intérêt; on rit, on applaudit, et tout le monde s'en va content. Cela n'empêche pas de revenir en masse pour les belles représentations de *Tannhæuser*, *Lohengrin*, *Tristan et Iseult*, où Mme Malten se montre toujours une héroïne incomparable. Le ténor Forchhammer a une bonne voix, et comme il est jeune et intelligent, il acquerra peu à peu ce qui lui manque.

Voici l'époque des auditions d'élèves dans les écoles de musique plus ou moins officielles. Dans une prochaine correspondance, je noterai les noms remarquables. Peut-être n'en aurai-je aucun à mentionner. ALTON.

LIEGE. — D'un voyage récent à Carlsruhe, où l'avaient attiré les représentations dirigées par Félix Mottl, M. Sylvain Dupuis rapporta le projet d'une exécution intégrale, à Liége, de la *Prise de Troie*. Il a consacré le programme de son dernier concert à l'œuvre de Berlioz, soutenu dans cette entreprise malaisée par le zèle infatigable de la Légia et du Cercle choral de dames, qui chan-

taient, il y a quelques semaines, les chœurs de la *Symphonie* de Mahler.

L'audition de cette œuvre offrait un attrait spécial, la *Prise de Troie*, comme d'ailleurs les *Troyens à Carthage*, constituant dans le patrimoine de Berlioz une parcelle presque inexplorée par nos chefs d'orchestre.

Berlioz s'est ici assigné pour but de montrer ce que l'on peut faire sur un sujet antique traité largement. Que ces deux derniers mots expriment exactement tout l'art de Berlioz, cet art violent, démesuré, un peu superficiel, qui rêva d'approprier à la musique tant de chefs-d'œuvre de la littérature et qui fut spécialement subjugué par le génie fulgurant de Shakespeare! Dans son ardeur exaltée, Berlioz eut l'illusion de pénétrer jusqu'à l'essence même des œuvres qui l'inspirèrent. Son imagination effrénée lui permit de croire s'être assimilé la faculté créatrice des génies, alors qu'il ne parvenait qu'à en extraire l'extériorité, à en brosser les décors à grands traits.

Il n'est point d'œuvre de Berlioz qui ait ajouté quelque relief au personnage qu'elle met en scène. Juliette ou Marguerite, Faust ou Roméo n'ont reçu de Berlioz aucun surcroît de beauté. Le musicien n'a pu préciser ou éclairer leur physionomie.

Héros et héroïnes de Berlioz ne palpitent aucun d'une vie propre. Musicalement, ils s'effacent de notre souvenir, où seule s'incruste la vision du décor, de l'ambiance où ils sont situés.

Berlioz, dont l'âme semblait éprise de dramatisme, demeure purement un descriptif. Il connaît le mouvement extérieur, adore le bruit, recherche l'effet au préjudice de l'émotion intime, de l'accent sincère dont l'âme de ses héros est presque toujours vacante.

La *Prise de Troie*, œuvre plus pondérée en raison peut-être de l'inspiration virgilienne d'où elle procède, nous séduit par la noblesse du poème et la grandeur du décor évoqué.

Mais ici encore, les personnages se dessinent mal. Chorèbe est sans physionomie, et Cassandre apparaît plus récitante qu'active.

La force émotive de l'œuvre est tout entière dans les mouvements de foule, dans des épisodes descriptifs que Berlioz a tracés, cette fois encore, avec une richesse de couleurs et une hardiesse de pinceau dont la belle sérénité classique de Virgile a forcément atténué la coutumière outrance.

L'incident le plus poignant de l'œuvre est incontestablement l'arrivée d'Andromaque conduisant Astyanax devant le trône de Priam. Ici, tout le talent descriptif de Berlioz surgit, et vraiment la douleur de la veuve d'Hector, qui passe silencieuse devant la foule apitoyée, est musicalement rendue avec une touchante sincérité.

Le cadre forcément restreint de cette chronique ne permettant pas de s'arrêter davantage à l'œuvre, il convient de féliciter les interprètes, qui ont apporté chacun à leur rôle un louable souci de bien faire : Mme Fick-Wéry, Mlle C. Lejeune, MM. Duffaut, Salden, Dethier, Orban et Bosson.

Mlle Flahaut a chanté avec beaucoup d'intelligence le rôle difficile de Cassandre. M. Honin, quoiqu'un peu placide en Chorèbe, a chanté son rôle avec correction.

Chœurs et orchestre ont rivalisé de zèle sous la conduite toujours énergique de M. Sylvain Dupuis. A l'organisateur de cette fête musicale si artistique, sont allés les applaudissements répétés d'un public très emballé. E. S.

— La *Bohème* de Puccini a été donnée au Théâtre royal jeudi dernier, avec le concours du ténor Maréchal, créateur du rôle de Rodolphe à l'Opéra-Comique de Paris. C'était la première en Belgique de l'œuvre du jeune maëstro italien. La direction avait apporté tous ses soins à l'interprétation, et le brillant artiste liégeois a été secondé de façon parfaite par Mmes Reid (Mimi) et Camille Lejeune (Musette), MM. Grimaud (Schaunard), Tournis (Marcel), Zéry (Coline).

La partition de Puccini n'a pas paru de qualité supérieure, bien qu'il y montre de l'inspiration et un véritable sentiment du théâtre. L'orchestration surtout est pauvre et ne sauvera pas l'œuvre, dont le succès a semblé surfait.

Le ténor Maréchal a déployé des élans vocaux qui ont soulevé l'enthousiasme de ses concitoyens. Sa voix est d'un timbre merveilleux et d'une vibration unique.

La seconde, donnée dimanche dernier, a obtenu un plus vif succès encore. Le rôle de Rodolphe était repris par notre ténor M. Duc, qui en a fait une de ses meilleures créations. A. B. O.

MADRID.— La Société des Concerts donne cette saison ses auditions au Real.

Après le triomphe du violoncelliste M. Casals, qui est un vrai et très notable artiste, il faut signaler le succès du kapellmeister M. Zumpe, qui a obtenu de chaudes ovations après ses concerts, où il a conduit avec autorité et coloris du Beethoven, du Wagner, etc. Il est parti avec la promesse de nous revenir.

Après lui, on attendait M. Karl Muck, de Berlin ; mais l'éminent chef d'orchestre est tombé malade et il n'a pu faire le voyage.

L'impresario du Real, peut-être touché du pitoyable résultat des représentations de la *Walkyrie*, voudrait-il nous dédommager ? Il n'annonce rien moins que la venue de la troupe de Bayreuth (!!) pour donner ici le *Ring* en entier. La chose paraît si extraordinaire qu'elle en est invraisemblable, car il est peu probable que les artistes engagés pour Bayreuth soient libres en ce moment de venir à Madrid.

Quoi qu'il en soit, voici les noms qu'annonce la circulaire de la direction :

Chefs d'orchestre : MM. Richter, Muck et Mottl; Siegfried et Siegmund : MM. Ernest Kraus, Gruning, Gerhäuser, Burgs; Mime : MM. Breuer et Lieban; Loge : M. Vogel; Wotan : MM.

Reichmann et Bachmann ; Alberich : M. Friedrichs; Fafner, Fasolt et Hagen : MM. Wachter et Greng; Brunnhilde : Mme Lielli Lehmann.

Voilà ce qui serait bien. Mais, il faut le dire, on n'a pas grande confiance dans cette annonce trop merveilleuse.

A Séville, il est question de monter, pour les fêtes de l'année prochaine, la grandiose œuvre de M. Philippe Pedrell, les *Pyrénées*, avec tout le soin qu'elle comporte. Peut-être l'œuvre sera-t-elle donnée dans les ruines du théâtre romain l'Italica.

Ce serait là un événement artistique de grande importance, et sa réalisation serait, certes, de la plus haute portée pour l'art espagnol. Le conseil municipal de Séville est disposé à subventionner l'affaire et à lui donner un caractère international.

A Barcelone, pour les concerts de la saison, qui vient de commencer au Liceo, a été engagé le maëstro M. Joseph Mertens, que les représentations de la *Walkyrie* sous sa direction ont rendu populaire ici. Ed. L. Ch.

MARSEILLE. — La direction de notre première scène lyrique a été dévolue, cette année, à M. Lan; et si je ne vous ai point encore parlé de ce théâtre, c'est qu'il ne s'y est rien passé pouvant faire l'objet d'une communication intéressante. Depuis quatre mois, nous piétinons sur place. La première nouveauté de la saison a été la *Vie de Bohème* de M. Puccini ; la seconde et dernière sera le *Cid* de M. Massenet. Comme vous le voyez, le présent ne nous attache guère, et l'avenir ne nous sourit pas davantage.

La *Vie de Bohème* obtient, ici, un vrai succès. Des quatre actes dont se compose cet opéra, le premier est peut-être le meilleur. La musique en est facile et gracieuse, quoique un peu mièvre; elle offre même, de-ci de-là, une certaine trame symphonique. Le deuxième acte représente un réveillon au quartier Latin, avec mise en scène très convenable. Il y a beaucoup de vie et de mouvement dans cette kermesse, et je crois aussi pas mal de tapage ; j'entends par là du bruit sans résultat appréciable. L'ensemble de ce tableau n'est, cependant, pas dépourvu d'intérêt. Le troisième et le quatrième acte donnent lieu à une série de mélodies traînantes, à la fois pompeuses et vides. On peut citer, comme effet assez réussi, la scène du quatrième acte, où les voix de l'orchestre s'éteignent une à une pendant l'agonie de Mimi.

Depuis ma dernière correspondance, la Société des Concerts classiques a repris *Marie-Madeleine*, qui avait été accueillie avec faveur par le public il y a six à sept ans, Mais la partition de M. Massenet n'a rencontré, présentement, auprès du même auditoire, qu'une froideur analogue à celle déjà observée l'année dernière, lors de l'exécution de *La Vierge*. Le goût musical du public est en progrès.

Comme dédommagement à l'oratorio confit de M. Massenet, la Société des Concerts a monté la cantate n° 105 de J.-S. Bach, pour quatre voix, quatuor, hautbois, cor et orgue. Le chœur des jeunes filles de l'Association artistique et le groupe Berlioz prêtaient leur concours à cette fête musicale. Mais il n'y a pas de joie sans mélange, et l'interprétation de cette œuvre superbe a laissé beaucoup à désirer.

Je relèverai encore une audition intégrale du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn ; une reprise de la *Symphonie* en *ut* mineur de M. Saint-Saëns; la *Cinquantaine*, petite suite d'orchestre de MM. P. et L. Hillemacher, musique aimable et qui n'a causé de fatigue ni à l'auditoire, ni aux exécutants; l'esquisse symphonique de Borodine : *Dans les steppes de l'Asie centrale*, une des pages les plus populaires de l'auteur, formée de deux thèmes principaux, un thème russe et un thème oriental; enfin, un poème symphonique de M. Sharwenka, fondateur et directeur du Conservatoire de Charlottenburg, intitulé : *Illusions et Réalité*. Si la composition ne se distinguepas par l'originalité, l'écriture en est soignée. On peut regretter que l'auteur, s'étant proposé de décrire une vie de poète, mêlée de rêves et de luttes, et voulant exprimer plus particulièrement une série « d'états d'âme », se soit contenté d'une musique en dehors, faite de mélodies à découvert : elle manque, en particulier, de l'accent intime qu'un sentiment vécu pouvait seul apporter.

Comme toujours, les solistes ont été nombreux aux Concerts classiques. Nous nommerons en première ligne M. Diémer, qui a joué le *Concerto* en *sol* majeur de Beethoven; il est difficile de souhaiter une exécution plus parfaite et une pureté de style plus absolue. M. Diémer s'identifie à l'œuvre, exclusivement préoccupé d'une interprétation fidèle. L'éminent artiste a donné ensuite le *Seizième Nocturne* de Chopin, la *Treizième Rapsodie hongroise* de Liszt, les *Etincelles* de Moszkowski, et enfin le *Caprice héroïque* de M. Saint-Saëns, à deux pianos, avec le concours de M. Louis Livon, notre excellent compatriote, qui vient d'obtenir un succès mérité à Monte-Carlo, Nice, Béziers et Aix.

M. A. Geloso, le violoniste bien connu, s'est fait applaudir dans le *Concerto* de Mendelssohn et dans la *Chacone* de Bach, qu'il a rendus avec beaucoup de talent. Un organiste de Bordeaux, M. Daene, a donné deux séances d'orgue sur l'instrument aujourd'hui terminé de notre salle des concerts classiques. Je n'oublierai pas M. Marix Loevensohn, votre compatriote, qui a fait preuve, suivant son habitude, de très réelles qualités d'instrumentiste dans le *Concerto* en *ré* mineur de Rubinstein, œuvre inconnue à Marseille et dont le mérite principal était, je crois, la nouveauté. M. Loevensohn a encore été très fêté après l'exécution de deux pièces de Popper. Je laisse de côté l'interprétation du *Nocturne* en *mi* bémol de Chopin, qui nécessiterait plus d'une réserve.

Enfin, le concert de dimanche dernier a ramené parmi nous Mlle Litvinne. La voix de cette artiste

est fort belle, égale et très travaillée. Mlle Litvinne a chanté avec beaucoup d'art les strophes de la *Sapho* de Gounod, aussi fades que célèbres, et deux mélodies : l'une de M. Moreau, l'autre de Rubinstein; pour finir, la *Mort d'Iseult*, enchaînée au prélude de *Tristan*. Eblouissantes conceptions dont la mystérieuse beauté laisse entrevoir un monde inconnu. Mais Mlle Litvinne n'est pas encore une chanteuse wagnérienne; il lui manque, en particulier, la diction, cette qualité essentielle dont elle ne semble même pas se préoccuper.

H. B. DE V.

TOURNAI. — Nous n'insisterons pas sur la valeur des deux œuvres qui figuraient au programme du grand concert annuel de la Société de musique de dimanche dernier.

Lors de son exècution, cet hiver, à un concert intime de la même société, la *Jeanne d'Arc* de M. Ch. Lenepveu nous avait laissé très froid. L'irréprochable exécution qu'on nous a donnée dimanche n'a pas changé notre impression. Et cette fois, cette œuvre avait à lutter avec le *Déluge* de Saint-Saëns.

Quels laudatifs employer pour vanter l'exécution de ces deux œuvres? L'orchestre, en grande partie celui des Concerts Ysaye. Des Chœurs mixtes, la réputation n'est plus à faire. Des chanteurs comme le ténor Moussoux, de Liége, et la basse Vandergoten, de Bruxelles; des chanteuses comme Mlles Van Eycke et Demynck, du Conservatoire de Bruxelles, et, accaparant le succès avec le violoniste Léon Lilien, que le public a acclamé après ses soli du prélude du *Déluge* et de la troisième partie de *Jeanne d'Arc*, Mlle Marthe Rioton, de l'Opéra-Comique de Paris, à qui le maëstro Massenet réserve la création de Cendrillon dans la prochaine œuvre de ce nom. Mlle Rioton avait laissé un excellent souvenir de son interprétation, l'an dernier, du rôle de l'ange dans la *Vierge* de Massenet. Dans la *Jeanne d'Arc* de Lenepveu, comme dans la colombe du *Deluge*, son soprano pur, jeune, chaud, passionné et intensif a charmé tous les auditeurs. Le nom de cette jeune artiste est à retenir. Il luira, croyons nous, d'un vif éclat dans le firmament des soprani légers.

J. DUPRÉ DE COURTRAY.

NOUVELLES DIVERSES

On nous écrit de Birmingham :

« L'orchestre Hallé, sous la direction de M. Cowen, est venu nous faire entendre un très beau concert avec le concours du grand pianiste belge Arthur De Greef. Nous avons déjà eu le plaisir de l'entendre et de l'apprécier. Après cette dernière audition du *Concerto* en *la* mineur de Grieg, nous ne pouvons que le placer au tout premier rang des pianistes contemporains. Son succès — je dirai son triomphe — était bien mérité, car je crois pouvoir affirmer que jamais nous n'avons entendu une exécution aussi parfaite de l'œuvre de Grieg.

Les applaudissements enthousiastes l'ont forcé à revenir. En *bis*, il nous a fait entendre la *Tarentelle* de Liszt, *Napoli* et une *Valse* de Moszkowski.

Le reste du programme était composé de l'ouverture en *ut* op. 115 de Beethoven, la *Symphonie scandinave* de Cowen et le *Waldweber* de Siegfried, le tout bien exécuté. L'orchestre s'est montré très souple dans l'accompagnement du *Concerto*. »

—La ville de Dusseldorf se propose d'élever prochainement un monument à F. Mendelssohn et à Karl Immermann, le poète rhénan dont les vers ont si souvent inspiré le maître de Leipzig. On sait que Mendelssohn et Immermann furent liés d'une étroite amitié. La municipalité de Dusseldorf fera placer leur statues dans les deux niches de la façade principale du théâtre de la ville.

—Le tribunal supérieur de Vienne vient de trancher définitivement la question de la succession de Brahms. L'actif de cette succession, évalué à 300,000 mark, est dévolu aux héritiers du maître qui vivent en Allemagne. La société des Amis de la musique, à Vienne, et la Fondation Liszt, à Hambourg, auxquelles Brahms avait manifesté par écrit l'intention de léguer sa fortune, sont complètement déboutées.

Ce jugement attristera tous les admirateurs du maître. *Summum jus, summa injuria*.

— Du 7 au 11 mai, le Beethoven-Verein organise, à Bonn, une série d'auditions de musique de chambre, sous la présidence d'honneur de J. Joachim. Elargissant le programme des fêtes antérieures, il y aura d'autres œuvres que de Beethoven. La première matinée porte un des concertos à trois pianos de Bach et un *Quatuor* à cordes de Chérubini ; la seconde matinée sera tout entière consacrée à Schubert, *quatuor*, *quintette* et *lieder* ; la quatrième matinée, en revanche, sera tout entière consacrée aux *quatuors* de Beethoven, qui seront joués par le quatuor Joachim ; la troisième et la cinquième journée ont de nouveau un programme varié. On y entendra notamment les *quatuors* de Berger et de Scholz récemment primés au concours du Beethoven-Verein.

— Le départ pour Rome de M. Théodore Dubois, directeur du Conservatoire, a été retardé par suite d'une indisposition qui, heureusement, n'a pas eu de suites. Mais il ne pourra s'arrêter à Marseille pour y diriger ses *Sept Paroles* et sa *Fantaisie* pour orgue et orchestre.

Parti seulement le 8 mars de Paris, il se rend par la voie la plus courte à Rome, afin d'assister aux répétitions du *Concerto* de piano que M. Diémer doit exécuter le 13 mars.

Le voyage en Italie de M. Théodore Dubois ne durera pas moins d'un mois.

NÉCROLOGIE

Jeudi dernier est mort, à Bruxelles, M. Frédéric Maugé, directeur du théâtre royal des Galeries. Depuis plusieurs mois, il était atteint d'un mal qui ne pardonne guère et qui l'avait presque totalement éloigné de son théâtre.

Né à Liége en 1846, Frédéric Maugé avait fait de brillantes études vocales au Conservatoire de sa ville natale, sous la direction de Léonard Terry qui fut aussi le maître de Bouhy. Maugé appartint d'abord à différents théâtres de provinces puis il partit pour l'Amérique, où il fit de brillantes saisons et acquit rapidement une jolie fortune. Il revint en Europe, peu après la guerre de 1870 et parut alors fréquemment dans les salles de concerts. Nous nous souvenons de l'avoir entendu dans *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, lorsque cet ouvrage fut donné en oratorio et pour la première fois à Bruxelles, sous la direction de l'auteur, à la Grande Harmonie, par les soins de la Société de Musique.

Maugé se consacra ensuite à des affaires industrielles mais pour revenir bientôt au théâtre qui ne vous lâche guère une fois qu'on y a touché. Il avait repris le théâtre des Galeries en 1893, après une série plutôt malheureuse de directions et, tout de suite, il avait relevé cette scène jadis si vivante et si courue. Maugé fit plus d'une campagne fructueuse aux Galeries. Il s'entendait surtout aux grands effets de mise en scène et de décoration.

Sa mort est une perte sérieuse pour le théâtre qu'il dirigeait. Homme charmant, Fr. Maugé sera regretté de tous ceux qui l'ont connu.

— On nous annonce la mort, à l'âge de soixante-quinze ans, de M. Joseph-Gabriel Gaveau, l'industriel parisien bien connu, dont le nom restera intimement lié à l'histoire de la facture de pianos depuis un demi-siècle. C'était un facteur habile, dont les instruments jouissaient d'une légitime réputation par la distinction de leur sonorité.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Du 6 au 13 mars : Lohengrin; Princesse d'Auberge; le Roi l'a dit; Cavalleria rusticana, Orphé; Roméo et Juliette. Lundi : Princesse d'Auberge.

Galeries. — La Belle Hélène.

Société Symphonique des Concerts Ysaye (salle du théatre de l'Alhambra). — Dimanche 19 mars, à 2 h., premier concert extraordinaire, sous la direction de M. Félix Weingartner. Programme : 1. Ouverture de Freyschütz (C. M. von Weber ; 2. Le Roi Lear, poème symphonique d'après la tragédie de Shakespeare (Félix Weingartner); 3. Concerto de violon, joué par M. Karl Halir (L. van Beethoven); 4. Symphonie en *ut* mineur (no V) (L. van Beethoven).

Salle de la Maison d'Art (avenue de la Toison d'Or). — Samedi 18 mars, à 8 ½ h. du soir. Grand concert donné par M. J. Pietrapertosa, mandoloniste solo de l'Opéra de Paris, avec le concours de Mlles Claire Friché, soprano; Adélaïde Bournons, harpiste ; MM. Dequesne, ténor; A. Neirinck-Dewaele, organiste; H. Weyts, pianiste-accompagnateur.

Maison d'Art.— Quatuor Schörg. Le vendredi 24 mars, à 8 ½ h., deuxième séance, avec le concours de M. E. Bosquet, pianiste. Programme : 1. Quatuor, op. 51, no 2, en *la* mineur (Brahms); 2. Quatuor en *mi* majeur (J. B. Förster); 3. Quatuor pour piano et cordes en *la* majeur, op. 30 (E. Chausson).

Dresde

Opéra. — Du 5 au 12 mars : Carmen; la Poupée de Nuremberg ; Concert de la Société de chant de Belgrade ; Der Kurmæker und die Picarde; Lohengrin; Faust; Don Pasquale; Tristan et Iseult; Le Preneur de rats.

Le Hâvre

Association artistique des Concerts populaires. — Dimanche 12 mars, à 3 h., au Grand-Théâtre, dernier concert de la saison, sous la direction de M. Vincent d'Indy. Programme : 1. Symphonie en *ut* mineur (Beethoven); 2. a) Au bord de la mer; b) Barque d'Orient (L. de Serres), M. Engel; 3. Médée, suite d'orchestre (V. d'Indy), d'après la tragédie de M. Catulle Mendès : a) Prélude; b) Pantomime; c) L'attente de Médée; d) Médée et Jason ; e) Le triomphe auroral; 4. a) Clair de lune ; b) Roses d'Ispahan (G. Fauré), M. Engel; 5. Dans les Steppes de l'Asie centrale (Borodine); 6. Dansons la Gigue (Ch. Bordes), M. Engel; 7. Ouverture de Tannhæuser (R. Wagner).

Liége

Conservatoire. — Dimanche 12 mars, à 3 ½ h. Quatrième audition. Programme : 1. a) Sicilienne; b) Gavotte (J. S. Bach); 2. M. L. Mawet : Concerto no II pour orgue et orchestre (G. Hændel); 3. Symphonie en *sol* (J. Haydn); 4. MM. L. Charlier et O. Englebert : Symphonie concertante pour violon et alto, avec acc. d'orchestre (Mozart); 5. M. J. Massart : Air de

Fidelio, nº II (Beethoven); 6. Le Songe d'une Nuit d'été (Mendelssohn-Bartholdy); 7. Ouverture du Vaisseau-Fantôme (Wagner).

Mons

Société de musique. — Le samedi 18 mars à 8 heures du soir, concert. Programme : 1. Trois chansons françaises des xvii^e et xviii^e siècles mises à 4 voix mixtes (Gevaert) ; 2. Concertstück (Saint-Saëns), M. Franz Schörg; 3. a) En prière, mélodie; b) La Chanson du Pêcheur, lamento (G. Fauré), M. Demest; 4. Sonate pour piano et violon (César Franck), MM. J. Janssens et Fr. Schörg; 5. Les Béatitudes (I et VIII). Solistes : Mme Jouret-Urbain, MM. D. Demest, G. Genicot et A. Tondeur.

Paris

Opéra. — Du 6 au 11 mars : La Walkyrie ; les Maîtres Chanteurs; le Prophète; Faust.

Opéra-Comique. — Du 6 au 11 mars : Manon; la Vie de Bohème; Phryné, l'Angelus, le Farfadet; Zampa, l'Angelus; Lakmé, les Noces de Jeannette; Phryné, le Caïd.

Conservatoire.—Dimanche 12 mars, à 2 h. Programme : 1. Quatrième Symphonie en *mi* mineur (J. Brahms) ; 2. La Vierge, (M. Massenet), poème de M. Ch. Grandmougin : a) Le dernier sommeil de la Vierge; b) L'Adieu des Apôtres; c) Les Anges (Mlle Mathieu d'Ancy); d) L'Extase de la Vierge (Mlle Ackté); e) L'Assomption ; 3. Concerto pour hautbois (Hændel) : M. G. Gillet; 4. Motet, double chœur sans accompagnement (J. S. Bach); 5. Ouverture de Freyschütz (Weber).

Concerts-Colonne. — Dimanche 12 mars, à 2 h. 1/4. Programme : 1. Rédemption, poème symphonique d'Ed. Blau (César Franck) : l'Archange, Mlle Tanési; le Récitant, Mlle Renée du Minil (de la Comédie-Française); 2. Œuvres de R. Wagner : Prélude de Lohengrin; 3. Les Maîtres Chanteurs (entr'acte du troisième); 4. La Chevauchée des Valkyries; 5. Le Crépuscule des Dieux (marche funèbre); 6. Prélude de Parsifal.

Concerts-Lamoureux. — Dimanche 12 mars, à 2 h. ½. Programme : 1. Ouverture de la Grotte de Fingal (Mendelssohn); 2. Scheherazade suite symphonique en quatre parties, d'après les Mille et une Nuits (Rimsky-Korsakow); 3. Etoile du Soir, poésie d'Alfred de Musset, chantée par Mme Jeanne Raunay (Bachelet); 4. Peer Gynt, suite d'orchestre, d'après le poème dramatique d'Ibsen : a) Le Matin; b) La mort d'Ase ; c) La danse d'Anitra ; d) Dans la halle du roi de montagne (E. Grieg); 5. Freyschütz (air d'Agathe), chanté par Mme Jeanne Raunay (Weber); 6. Le Vénusberg, bacchanale du premier acte de Tannhæuser (Wagner); 7. Marche militaire française, fragment de la Suite Algérienne (Saint-Saëns).

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉRO 12

VOLUME XLV

19 MARS 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central,** rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon; Mme Lelong, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 12. 19 mars 1899

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — EMILE WAMBACH — A. WILFORD—WILLIAM CART—MARCEL DE GROO—CH. CASTERMANS — L. LESCRAUWAET—J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

LES LIEDER

DE

FRANZ SCHUBERT

A propos de leur édition critique définitive

(Suite et fin. — Voir le n° 11)

1821 commence par une composition d'un charme exquis : *Les Chanteurs prisonniers* (389), et finit par cette délicieuse mélodie, d'un style si libre et distingué, le *Sei mir gegrüsst* de Rückert (400), en passant par le ravissant pianissimo *Mystère* (de Gœthe). 1822, c'est l'*Amour a menti*, de Platen (410), ou le *Salut d'une sœur* et *A la lyre*, deux pages si pures et noblement inspirées, que surpasse peut-être encore l'ondoyant et délicat *Sur le lac*, du même poète (Bruchmann, 422). Mais ce *lied* commence 1823, qui est aussi l'année de la pénétrante *Mélancolie*, de Collin, de la souple *Barcarolle* (428), de la *Belle Meunière*, ce cycle de vingt bluettes ; enfin, de ces trois belles pages empruntées à Rückert : *Tu es le repos*, *Le Vieillard*, et *Rires et Pleurs*, le mélange si spirituel d'enjouement et de mélancolie (454-6).

1824 nous apporte deux *lieder* de Mayrhofer, très originaux : l'*Adieu au monde*, d'un caractère superbe et déjà schumannien, avec *Le Gondolier*, moins connu (460-1). Pour 1825, voici encore une page bien curieuse et avancée : *Nostalgie de fossoyeur* (467) ; et que dire de la sublime *Jeune Religieuse* (469), du même Craigher ? Ce sont aussi les *Chants d'Hellen*, tirés de « La Dame du lac » de Walter Scott, dont le limpide *Ave Maria* (474), à propos duquel Schubert écrivait un jour à ses parents ces mots caractéristiques, dont on peut étendre l'application à tant d'autres de ses *lieder* : « On me dit que mon hymne à la Vierge saisit toutes les âmes et entraîne au recueillement. Je crois que cela vient de ce que je ne me force *jamais* à ce recueillement, et que je ne compose d'hymnes ou de prières que lorsque je suis comme involontairement dominé par lui ; mais c'est bien là le juste et véritable recueillement. »

1826 est marqué par de nouvelles versions des chants de Mignon, et par deux *lieder* de Seidl : *Le Voyageur, à la lune*, où l'on entend si bien le pas relevé du cheval, et cette étonnante *Clochette des agonisants*, si simple avec la plus rare distinction de forme (507). 1827, c'est le *Voyage d'hiver*, autre cycle pittoresque arrangé par W. Müller, plein de petits chefs-d'œuvre de poésie intense (*Le Tilleul*, *La Poste*, *La Corneille*... 517-540). 1828 enfin, c'est le *Schwanengesang*, ce chant du cygne, série préparée et même achevée par Schubert, et qui ne parut qu'après sa mort; bouquet de fleurs exquises cueillies par moitié dans

les *lieder* de Rellstab et ceux de Heine (*La Sérénade, Mon domaine, Au loin, Départ, Le Double*... 554-567). Henri Heine apparaît ici pour la première fois, et c'est tout juste pour nous faire regretter quelque chose de plus dans la mort prématurée de Schubert, car, à puiser à cette source originale, celui-ci trouvait déjà des accents nouveaux, un tour différent d'expression, et ces dernières inspirations de son génie portent la marque de recherches dans une nouvelle voie. Schumann a pris la succession ouverte : c'est notre meilleure consolation.

Cependant, notre revue n'est pas finie. L'édition critique possède un Supplément, consacré aux *lieder* accompagnés de plusieurs instruments, aux morceaux de circonstance, à ceux dont on n'a pu trouver la totalité,... et ici encore, il y a quelques perles d'une beauté rare, qu'il faut mettre en lumière à leur date. Telle cette page très belle et très avancée : *Les Trois Chanteurs*, qui porte la date du 23 décembre 1815 (au lendemain du *Roi des Aulnes*) et devrait prendre rang parmi les plus remarquables ballades, si on retrouvait la seconde partie ; ou ces deux jolis *lieder*, si distingués, auxquels il ne manque que la conclusion : *Devoir et Amour* (1816) et *Au-dessus de tous les charmes, l'amour* (1817). Ce dernier provient de la collection Dumba, ainsi qu'une ballade de Gœthe, *Johanna Sebus* (datée d'avril 1821), à laquelle il manque bien peu de chose et qui est d'une belle énergie, pleine de feu. Pour finir, je rappellerai le suave et harmonieux paysage que souligne le cor anglais : *Sur le torrent* (Mayrhofer), une page de mars 1828, publiée d'ailleurs au lendemain de la mort de Schubert.

* * *

Quelle fut, du moins en France, la première impression causée par les *lieder?* Pour l'Allemagne, il suffira de rappeler les barrières d'indifférence ou même d'hostile dédain que Schubert eut à abattre pour arriver à se faire comprendre, et même à se faire éditer. La plupart des œuvres dont lui-même put surveiller la gravure ont fait leur apparition longtemps après avoir été écrites et parachevées... et je ne répéterai pas que celles-là furent encore des privilégiées. En somme, malgré les succès de surprise et les applaudissements de cénacle obtenus par un artiste intelligent et un ami dévoué, comme Vogl, chantant au piano près du maître lui-même [on sait le joli croquis qui nous en fut laissé (1)], la réputation nationale de Schubert fut surtout posthume. En France, elle fut uniquement posthume.

Mais quoi d'étonnant, puisqu'à peine le nom de Schubert commençait à courir sur les lèvres des connaisseurs, à forcer le respect des musiciens, et restait encore si totalement indifférent (on en conte plus d'une anecdote) à des hommes de la valeur de Gœthe, ô ingratitude ! Un des premiers biographes de Beethoven, Schindler, nous montre l'admirable artiste, dans la dernière année de sa vie, tenant entre ses mains une liasse des *lieder* de Schubert qui lui avait été communiquée en manuscrit ; admirant leur caractère, et aussi leur ampleur, leur importance surprenante, nouvelle; frappé également du choix original des poèmes ; enfin, « restant des heures entières à les méditer », Beethoven, d'ailleurs, eût voulu tout voir, et surtout la musique symphonique, où peut-être espérait-il se trouver un successeur enfin. La mort, qui devait impitoyablement faucher aussi Schubert, l'année suivante, ne lui en laissa pas le temps. Mais cette connaissance tardive du génie de Schubert, un des derniers éclairs qui aient traversé la vieillesse du maître des maîtres, n'est-elle pas caractéristique de ce que sa trop courte vie eût apporté d'amer à Schubert, si cette âme candide et enveloppée de la flamme inspiratrice comme d'un nimbe eût été capable d'une ambition de métier ?

En France, comme en Allemagne, c'est surtout à l'intelligence et au talent de quelques nobles artistes que les *lieder* durent leur première réputation. Ils surent

(1) Il a été reproduit dans le catalogue de l'exposition organisée en 1897, à Vienne, à l'occasion du centenaire de Schubert. Dans un article récent publié dans la *Revue internationale de musique*, sous le titre : « Autographiana » (n° du 1er novembre 1898), M. Charles Malherbe l'a également donné.

de bonne heure les faire valoir et les répandre, les défendre même, au besoin, envers et contre tous. Comme Vogl et Tietze ou Jæger, du temps même de Schubert, Wartel en France, dès 1829, puis Adolphe Nourrit, mirent au service de la gloire naissante du divin chanteur tout leur talent, toute leur âme. Nourrit surtout, qui fit d'ailleurs passer le *lied* du salon au concert, mérite que son nom reste attaché au souvenir glorieux de Schubert. Et c'est avec raison que Berlioz a pu écrire cette phrase, scrupuleusement exacte : « C'est à Nourrit que revient l'honneur de la popularisation de Schubert en France. Sans lui, sans ses efforts soutenus, sans son affection chaleureuse et communicative pour ces *lieder* admirables, sans les traductions qu'il en a faites, sans la sensibilité exquise, l'intelligence parfaite avec lesquelles il les chantait, nos éditeurs n'eussent pas osé publier les recueils de Schubert, qui ne serait probablement encore apprécié que par quelques artistes... » (1).

Déjà l'année d'avant, un autre critique, Henri Panofka, avait insisté, dans des termes analogues, sur les difficultés de l'entreprise et le mérite de sa réussite : « Nourrit a eu le courage de chanter les *lieder* de Schubert, alors totalement inconnus, et il n'a pas reculé, malgré le peu de succès que ses premiers essais avaient obtenus : aussi sa persévérance a-t-elle glorieusement triomphé... » (2).

Il va sans dire, en effet, que la même impression ne fut pas unanime, bien qu'il y ait eu chez nous, à un moment donné (du moins des témoins l'ont affirmé), plus de spontanéité peut-être qu'en Allemagne même, pour admirer et *adopter* Schubert. Il y eut des réserves, il y eut surtout des malentendus, faute de bien saisir le caractère propre et essentiel de cette forme nouvelle de l'expression musicale. En fera-t-on d'ailleurs autrement pour Schumann, si longtemps pris de travers? Je n'en veux pour preuve que cette critique bizarre et même un peu naïve, écho de l'époque : « La joie n'est pas naturelle à Schubert, la grâce lui fait défaut. Il est essentiellement Allemand : on désirerait qu'il fût un peu Italien ou Français. » (!!!)

Il va sans dire aussi que les premiers *lieder* traduits furent en très petit nombre, et ce sont à peu près ceux qui ont gardé le plus de célébrité chez nous. Emile Deschamps et Ed. Bellangé s'appliquèrent les premiers à les traduire en français, et leurs versions sont encore demeurées les meilleures. Nourrit, en artiste complet qu'il était, ne laissait pas de les remanier à l'occasion, quand l'expression allemande ne lui paraissait pas assez exactement, assez fortement rendue, et quelques-unes même, que l'on trouve toujours dans la collection de Bellangé, sont entièrement de lui. On sait l'effet que fit au Conservatoire, en 1835, la *Jeune Religieuse*, début de Schubert devant le grand public parisien. Son répertoire ordinaire comprit en outre, dans les concerts qu'il donna de divers côtés en France : les *Astres*, le *Roi des Aulnes*, *Sois mes seuls amours (Sei mir gegrüsst)*, l'*Ave Maria* (« chant d'Ellen »). Liszt se trouva plusieurs fois de moitié (en 1837, par exemple) dans ces exécutions hors ligne, et l'on sait d'ailleurs combien l'illustre pianiste contribua pour sa part à la diffusion des œuvres de Schubert, aussi en Allemagne.

Les musiciens et les curieux furent, à leur tour, mis à même d'étudier plus complètement cette œuvre, dont quelques pages seulement étaient feuilletées en public. Les premières traductions ayant réussi, Bellangé suivit toute la publication allemande des *lieder*, et c'est, en somme, un vrai monument que l'éditeur Richault éleva avec lui à l'honneur de Schubert — et de la France, — que cette collection de seize volumes, qui ne comprend pas moins de trois cent soixante-sept *lieder*, méthodiquement classés suivant le numérotage de Schubert, et la suite des livraisons du *Nachlass*, jusqu'en 1850, et même un peu au-delà (1). C'est de cette belle galerie

(1) *Journal des Débats*, 22 mars 1839. Cité, ainsi que le suivant, par L. Quicherat, « Adolphe Nourrit », t. II, p. 35-36.

(2) *Gazette Musicale de Paris*, 14 octobre 1838.

(1) Je ne compte naturellement pas l'*Adieu*, et il va sans dire que l'édition critique ne le comprend pas dans

qu'est extraite la série des quarante *lieder* qu'on voit partout depuis cinquante ans et qui représente, en somme, la popularisation de Schubert en France. Et, je l'ai dit, si l'on a fait de divers côtés d'autres cahiers, d'autres choix, d'autres traductions, l'on n'a pas fait mieux.

Après tout, je ne réclame pas davantage, et il n'est pas nécessaire que de nouvelles versions surgissent encore. Il importait seulement d'avoir enfin un texte authentique, une série mise en ordre et complète du *lieder* : nous l'avons. Il n'est donc rien de plus à souhaiter ; on peut seulement avertir que la chose est faite et souligner, pour les amateurs, l'intérêt extrême qu'ils trouveront à ce voyage d'exploration dont rien jusqu'à présent n'a pu leur donner l'idée. C'est ce que j'ai tâché de faire. Et s'ils se sentent à leur tour, au bout de leur course, le cœur serré en pensant à l'âge où Schubert a été ravi au monde, et en constatant dans le *Chant du Cygne* ce foyer d'idées plus neuves et fécondes que jamais, brusquement éteint à 31 ans, je leur dirai philosophiquement avec Schumann : « Ne vous creusez donc pas l'esprit pour estimer jusqu'à quel degré Schubert aurait pu monter encore. A quoi bon? Il a fait assez ainsi, et gloire à quiconque aura, autant que lui, ambitionné et accompli! »

HENRI DE CURZON.

ses volumes : on sait que cette belle page, produite par Bellangé en 1840, pour la première fois sous ce titre et le nom d'auteur, a été trouvée dans un cahier de A. H. de Weyrauch, daté de 1824, avec ce titre longtemps gardé : *Nach Osten !*

Chronique de la Semaine

PARIS

SOCIÉTÉ DES CONCERTS

M. Paul Taffanel a rendu deux critiques heureux en inscrivant sur les programmes des treizième et quatorzième concerts du Conservatoire la quatrième scène de *La Vierge* de Massenet, pour mon aimable confrère M. Julien, Torchet, et la *Quatrième Symphonie* en *mi* mineur de Johannès Brahms... pour votre serviteur. Depuis quelque temps, la Société des Concerts n'avait pas gâté l'auteur d'*Esclarmonde*; aussi ses admirateurs (et M. Julien Torchet en est le plus fervent) étaient enchantés de pouvoir entendre des fragments de cette *Vierge*, qui fut donnée pour la première fois et sans grande réussite à l'Académie nationale de musique, le 22 mai 1880. L'exécution, au Conservatoire, a été excellente. Sans parler du « dernier sommeil de la Vierge », dans lequel le violoncelle de M. Loeb, soutenu par les violons, se fit caressant, et des « Anges », où M^{lle} Mathieu d'Ancy fut charmante, on doit signaler le grand succès, nous pourrions dire le triomphe, de M[lle] Ackté, à laquelle on a redemandé l' « Extase de la Vierge ».

A vrai dire, ce n'est peut-être point à la *Quatrième Symphonie* en *mi* mineur de Brahms que nous donnerions la préférence dans l'œuvre symphonique du maître de Hambourg; nous n'y trouvons pas l'abondance et la grandeur des idées musicales à un même degré que dans sa première ou sa seconde symphonie. Nous irions peut-être plus loin en avouant que dans ses admirables pages de musique de chambre, dans le *Quintette* pour piano et cordes, dans les deux *Sextuors* à cordes par exemple, les thèmes s'accusent avec plus de puissance, plus d'autorité et plus de charme. L'ampleur de la ligne mélodique y est si belle, qu'elle semble réclamer l'emploi de l'orchestre pour son merveilleux développement. Dans le premier morceau de la *Symphonie* en *mi* mineur *(allegro non troppo)* et dans le dernier *(allegro energico e passionato)*, traité sous forme de variations, procédé qu'a employé souvent Johannès Brahms, il y a peut-être — nous n'en disconvenons pas, — à côté de bien belles envolées, des hésitations, des effets de rythme cahotants et hachés qui trahissent une certaine irrésolution. Mais, comme dans l'*andante*, où le cor semble vouloir jouer un rôle prépondérant, le maître se reprend; comme la lumière éclate tout d'un coup, dissipant les nuages! Il en est de même pour l'*allegro giocoso*, tenant lieu de *scherzo* et ayant une certaine allure hongroise.

M. G. Gillet n'a qu'à se présenter devant le pu-

blic pour être acclamé. Dans le *Concerto* pour hautbois de Hændel, divisé en quatre parties, il a eu cette sûreté dans les traits, cette délicatesse, ce brio qui ont fait de lui un artiste vraiment supérieur. Il est avec cela un professeur remarquable, et les élèves qu'il a formés ont presque tous hérité de ses belles qualités.

Le grave *Motet* de Jean Sébastien Bach : « Mon Jésus... », pour double chœur sans accompagnement, qui, débutant par un mouvement lent et d'un caractère triste, s'anime peu à peu en un épisode où est exposé le motif d'un choral dans le registre aigu des voix, a été supérieurement rendu.

L'ouverture du *Freyschütz*, qui terminait le concert, fut brillamment enlevée par l'orchestre.

Hugues Imbert.

⚜

Non moins vif succès au deuxième concert donné le 13 mars, à la salle Erard, par l'éminent pianiste de Francfort M. Frédéric Lamond, qu'au premier. Nombre d'artistes sont venus applaudir son étonnante technique. Ce qu'il a certainement le plus remarquablement interprété, ce sont les *Variations* composées par Johannes Brahms sur un thème de Paganini (op. 35). La grande puissance du virtuose, sa sûreté dans l'attaque des *staccati* en octave, les effets de *crescendo*, ont donné un cachet tout particulier à ces *Variations*, où la personnalité de Brahms s'accuse tellement, qu'elle annihile presque le thème de Paganini. M. Frédéric Lamond est, selon nous, bien plus remarquable dans les passages de force que dans ceux de douceur. Aussi ne nous a-t-il pas toujours ému dans certaines scènes du *Carnaval* de Schumann, en lesquelles la grâce et la tendresse s'épanouissent. Il manque un peu de ce charme que possèdent certains de nos artistes français. Nous nous souvenions des belles impressions ressenties à l'audition de ce *Carnaval* de Schumann interprété par M. Raoul Pugno ou M^lle^ Clotilde Kleeberg.

Ce qui n'empêche que M. Frédéric Lamond ne soit un grand virtuose. Après la *Sonate* op. 81 de Beethoven, après des pièces de Schubert, Chopin, et une *Romanza ed Intermezzo* de lui-même, pourquoi ne s'être pas arrêté à l'*Etude en mouvement semblable* d'Alkan ? Quelle nécessité de nous présenter une *Tarentelle di Bravoura*, d'après la *Muette di Porticci* (!!!), qui est bien la page la plus mauvaise que nous connaissions de F. Liszt?

H. I.

⚜

C'est aux environs des années 1860 à 1865, en un petit entresol de la rue de l'Université, bien connu des amateurs et artistes de cette époque, que nous exécutâmes pour la première fois avec Svendsen son *Quintette à cordes*. Nous nous rappelons encore le charme inexprimable que nous eûmes à découvrir cette œuvre si colorée, si personnelle, qui présageait un bel avenir à son auteur. Nous l'avons entendue à nouveau, vendredi 10 mars, à la quatrième séance de musique de chambre donnée par MM. Parent, Lammers, Denayer, Baretti et M^lle^ Boutet de Monvel, salle Pleyel ; et il faut reconnaître que l'œuvre n'a nullement faibli et qu'elle possède encore tous les agréments de la jeunesse. Si une comparaison s'imposait entre la composition de Svendsen et celle d'un maître précédent, il faudrait remonter à Schubert pour la plénitude de l'harmonie, souvent même pour la couleur de tel ou tel motif, dont la franchise égale la grâce émue, et aussi ou la manière de développer le thème. La seconde partie, *Thème et Variations*, n'évoque-t-elle pas le souvenir des « plaintes d'une jeune fille », que Schubert a utilisées dans son *Quatuor posthume ?* Il existe peut-être chez Svendsen plus de concision que chez le maître viennois. S'il n'y avait, par moments, des passages quelque peu décousus et manquant d'intérêt malgré leur originalité, l'œuvre serait absolument parfaite. C'est avec un ensemble et un brio remarquables que MM. Parent, Lammers, Denayer, Seitz et Baretti ont interprété cette page vibrante de Svendsen. Le beau *Quintette à cordes* en *ut* majeur de Beethoven, dont le *presto* porte le titre de *L'Orage*, n'a pas été dit avec moins de sûreté et de chaleur communicative. Des mélodies de M. P. de Bréville, *Dormir*, *Petites Litanies de Jésus*, *Chanson d'Hamsavati*, aussi bien chantées par M^lle^ Jane Bathori qu'habilement accompagnées par l'auteur, nous dirons toujours que les combinaisons et les recherches les plus raffinées sont une belle chose, mais que la simplicité en est une autre. M. de Bréville sacrifie trop à la science, à l'esprit ; le cœur, chez lui, ne parle pas assez. Il ne faut pas, par crainte de tomber dans la banalité, bannir le charme et la passion. Prenez modèle sur Schubert et Schumann, les deux plus merveilleux créateurs de *lieder* qui existent dans le monde musical.

La nouvelle harpe de M. Lyon, tenue par M^lle^ Lucie Delcourt, la flûte de M. de Vroye, qu'on n'entend plus assez souvent, et la voix de M. Engel ont fait merveille dans la *Flûte*, mélodie d'après de Hérédia, de A. Sauvrezis. Pastorale quelque peu monotone.

Inutile de dire que M^lle^ Boutet de Monvel est une passionnée de César Franck... On le devine à la belle manière dont elle a rendu le *Prélude choral et Fugue* du maître. Son succès a été grand.

H. I.

⚜

Salle Pleyel, vendredi 10 mars, très intéressante soirée donnée par la jeune et sympathique pianiste M^lle^ Henriette Blumer. Dans le *scherzo* du *Songe d'une nuit d'été*, transcrit par Saint-Saëns, et dans la *Rapsodie* n^o^ 1 de Liszt, nous avons constaté plus particulièrement ses qualités de réelle

virtuosité. Un brillant avenir est certainement promis à la jeune artiste. Nous lui souhaitons de grand cœur de recueillir partout les succès que son talent mérite. C. C.

⚜

Séance très chargée à la matinée Berny (salle des Mathurins), le 14 mars. Mais on ne le regrettait pas, tant elle avait d'intérêt. Indiquons surtout que la très jolie *Sonate* pour piano et violon de M. A. Gedalge a eu les honneurs d'une fort remarquable interprétation par MM. Morpain et Enesco. Du même auteur, M. Daraux a chanté avec ampleur de belles mélodies. Mlle Bréval, de l'Opéra, toujours en beauté et en voix, M. Hardy-Ene, le chanteur mondain à la correction parfaite, Mlle Louise Mauche, Mlle Jeanne Dumas, MM. Chailley et Charpentier, prêtaient leur concours à M. Alex. Tariot pour l'audition de ses œuvres.

⚜

La première des trois séances intimes de musique ancienne et moderne, annoncées par M. A. F. Weingaertner, avait attiré, le 13 mars, un nombreux public à la nouvelle salle Pleyel. Au programme : le *Trio* en *fa* de Saint-Saëns, la *Sonate* en *ut* mineur de Beethoven pour piano et violon, une *Fantaisie* et une *Ballade* de Chopin, des mélodies de Schumann, Schubert, Georges Marty et Albert Cahen. Une romance et, après, la *Gavotte* ont valu à M. Weingaertner un double succès de compositeur et d'exécutant, avec les honneurs du *bis*. Le public ne l'a pas moins fêté dans le *Trio* de Saint-Saëns, en associant à son succès le violoncelliste Feuillard et Mlle Marie Weingaertner. La jeune pianiste au talent si sûr, au jeu si naturel, si ferme et si varié, recueillait quelques instants après de nouveaux applaudissements avec la *Fantaisie* et la *Ballade* de Chopin, et la séance se terminait sur une brillante exécution de la *Sonate* en *ut* mineur. N'oublions pas de citer, parmi les mélodies qu'a chantées Mme Georges Merty avec son autorité habituelle, *Promenade en mer* de M. Albert Cahen, sur des paroles de Bourget, que le public a accueillie avec une faveur marquée.

L. Alekan.

⚜

Mlle Jeanne d'Herbécourt est une excellente pianiste, et c'est de tout cœur que nous lui adressons nos chaudes félicitations pour le succès qu'elle a remporté l'autre jour à la salle Pleyel. Autour de l'étoile scintillaient, astres connus et appréciés du public, Mlle Eléonore Blanc, si applaudie cet hiver au Cirque d'été, et MM. Pfeifer et Cros-Saint-Ange, les artistes si délicats et si distingués, qui avaient prêté leur concours à la fête mélodique dont Mlle d'Herbécourt était l'héroïne. Pourquoi devons-nous, faute de place, nous borner à des éloges généraux, dont la profonde sincérité couvre mal l'apparente banalité? Au programme, Beethoven, Gluck, Rubinstein, sans oublier M. G. Pfeiffer fort goûté. Nous espérons l'an prochain applaudir encore Mlle d'Herbécourt.

A. M.

⚜

Nous avons pris un vif plaisir au deuxième concert d'instruments à vent. Cette musique abonde en belles et fortes sonorités où le fondu n'enlève rien à l'intensité des différents timbres. Il serait désirable que de telles séances inspirassent aux jeunes compositeurs le désir d'écrire pour des instruments, la clarinette, par exemple, dont les qualités expressives semblent trop méconnues. Parmi les œuvres entendues mercredi dernier, il faut citer le *Sextuor* de Seitz, partition de grand mérite, dont l'exécution fut digne d'éloges.

Dans ses *Valses* pour piano, flûte, hautbois et clarinette, M. Ehrart a retrouvé le charme mélodique et le rythme des *Danses populaires de l'Alsace*. Il a été parfaitement servi par ses interprètes, MM. Chadeigne, Banère, Gaudard et Richardot.

A. L.

⚜

C'était, le 14 mars, à la grande salle Pleyel, la première séance de musique de chambre donnée par MM. C. Chevillard, Maurice Hayot, Joseph Salmon, avec le concours de MM. Firmin Touche et Bailly. Constatons immédiatement le succès! Salle bondée et... il faut montrer patte blanche! Au programme trois œuvres superbes : le *Trio à l'archiduc Rodolphe* de Beethoven, la *Sonate* pour piano et violon de César Franck, et le *Quatuor à cordes* de Schumann (op. 41, n° 1).

Il existe une cohésion parfaite dans l'ensemble présenté par MM. Chevillard, Maurice Hayot et Joseph Salmon. M. Maurice Hayot a une tenue superbe, et son jeu s'impose ; M. Chevillard est un musicien consommé (tout le monde sait cela); nous lui reprocherions toutefois un peu de dureté et de sécheresse dans son jeu ; M. Joseph Salmon a conquis une belle place parmi les violoncellistes, et il la mérite. La partie la mieux dite du *Trio à l'archiduc* fut l'*andante cantabile*, dans lequel plane une sorte de mystère. Les trois artistes ont merveilleusement exprimé la pensée de Beethoven. M. Maurice Hayot a fort bien conduit le *Quatuor* à cordes de Schumann. Peut-être aurions-nous voulu un peu plus de légèreté et de finesse dans le *scherzo*. Mais l'*adagio* est allé *ad astra !* Que dire de la *Sonate* de César Franck, si ce n'est qu'elle est un chef-d'œuvre ! H. I.

⚜

Notre très savant collaborateur M. Charles Malherbe, le collectionneur passionné d'autographes ayant trait à l'art musical, le critique toujours admirablement documenté, qui remplissait

à l'Académie nationale de musique les fonctions d'archiviste adjoint, vient d'être nommé archiviste en titre, en remplacement de M. Nuitter. La direction de l'Opéra ne pouvait faire un choix plus heureux. Par les connaissances sérieuses qu'il possède, par le charme et l'aménité de ses manières, M. Charles Malherbe sera un auxiliaire puissant pour tous ceux qui auront à consulter les riches archives de l'Opéra. Nous lui adressons les plus vives félicitations.

⚜

L'éminent violoniste Ladislas Gorski donnera, le jeudi 23 mars, à neuf heures du soir, un concert à la salle Erard, avec le concours de Mlle Lina Pacary et de MM. Camille Chevillard et Joseph Salmon. Le piano d'accompagnement sera tenu par Mlle Marguerite Duchemin.

BRUXELLES

Mercredi soir a eu lieu, dans la salle Riesenburger, une audition d'œuvres de compositeurs américains. Ces œuvres, inconnues du public bruxellois, nous ont montré que les américains ont une pléiade de jeunes qui savent composer de la musique intéressante. La plupart d'entre eux ont pris comme modèles les classiques allemands Schumann, Schubert, Mendelssohn. Ceci se remarque surtout dans les différents *lieder* de Mac Dowell, Nevin, Horrocks, etc., qui ont été interprétés d'une façon remarquable par Mlle Cecilia Lawler.

La *Sonate* pour piano et violon de Howard Brockway est une œuvre intéressante, bien écrite. Nous avons surtout remarqué le *finale*, qui ne manque pas d'allure. L'exécution, confiée à MM. Sidney Vantyn et Eugène Nowland, en a été colorée, vigoureuse.

La *Suite* de Victor Herbert, pour violoncelle, nous était connue. Cette suite, dont M. Dam a joué la première partie avec beaucoup d'entrain, est très bien écrite au point de vue de la sonorité de l'instrument.

Reste le *Quatuor* pour instruments à cordes de M. Robert Strauss.

C'est l'œuvre d'un jeune qui n'a pas encore trouvé son chemin. Il y a des choses intéressantes à côté de longueurs qui nuisent à la compréhension de l'ensemble. La première partie me semble être la plus personnelle ; l'*adagio* en forme de berceuse est peut-être celle qui tient le mieux ensemble; c'est d'ailleurs celle qui a été le mieux exécutée. Le *scherzo* a le tort de trop rappeler Mendelssohn par sa forme mélodique et par son développement.

Le *finale* a de l'allure, l'écriture en est sonore.

Nous souhaitons à ce jeune compositeur de continuer dans cette voie.

⚜

Aujourd'hui, à l'Alhambra, le premier concert extraordinaire de la Société symphonique des Concerts Ysaye, sous la direction de M. Félix Weingartner et avec le concours de M. C. Halir.

⚜

Lundi, à la Monnaie, reprise de la *Walkyrie*. On a répété généralement vendredi.

⚜

La direction des Concerts populaires annonce pour le dimanche 16 avril, à 1 h. 1/2, au théâtre de la Monnaie, un concert extraordinaire, sous la direction de M. J. Dupont, avec le concours de M. F. Paderewski, pianiste. Le programme sera publié ultérieurement. Les abonnés ont le droit de priorité pour les places louées en leur nom. Le dernier délai pour faire réserver ces places est fixé au 1er avril. Passé cette date, il sera disposé des places non réservées. La répétition générale aura lieu le 15 avril, à la Grande Harmonie. S'adresser chez Schott frères, 56, Montagne de la Cour.

⚜

La deuxième séance à orchestre des Concerts classiques, sous la direction de M. Louis Van Dam, aura lieu, à la Grande Harmonie, le mardi 21 mars, à 8 1/2 heures du soir, avec le concours de Mme Feltesse-Ocsombre et Mlle Julia de Guevara, cantatrices; Mlles Eggermont et Wanda de Zarembska, pianistes.

On y exécutera la *Symphonie* en *ut* majeur de Beethoven ; les *Variations* à deux pianos de Schumann; des duos de Schumann pour voix de femme; etc., etc.

⚜

M. Emile Bosquet, pianiste, donnera un concert le vendredi 24 mars, à 8 heures du soir, en la salle de la Grande Harmonie. Il s'est assuré le précieux concours de Mlle De Cré, des Concerts Lamoureux; de MM. Van Hout, altiste, professeur au Conservatoire de Bruxelles; et Hannon, clarinettiste solo des Concerts Ysaye.

S'adresser, pour les cartes et les programmes, chez tous les éditeurs de musique. Pour les places réservées, à MM. Schott frères et Breitkopf et Hærtel.

⚜

Le cinquième concert de l'Association artistique aura lieu le mardi 28 mars, à la Grande Harmonie. Audition des œuvres de Gabriel Fauré, avec la collaboration de l'auteur.

⚜

La deuxième séance du Quatuor Schörg est remise au mardi 28 mars, à 8 1/2 heures, à la Maison d'Art.

CORRESPONDANCES

ANGERS. — C'est M. Vincent d'Indy qui avait pris le bâton de direction à l'avant-dernier concert populaire. Au programme, le *Camp de Wallenstein*, le Sommeil de Fervaal (prélude du premier acte) et un madrigal pour voix de ténor et orchestre, admirablement détaillé par M. Engel.

Ces œuvres, dont il est inutile de refaire l'éloge, car elles sont célèbres depuis longtemps, et inscrites au livre d'or de la musique française, ont obtenu auprès du public un très grand succès.

Je ne manifesterai donc pas trop haut le regret que j'ai eu de ne pas voir inscrite en entier au programme la trilogie de *Wallenstein*, ou la fantaisie pour hautbois que M. G. Guidé (retenu malheureusement à Bruxelles) devait nous faire entendre.

Mais, en dehors de ces pages connues du maître, exécutées avec brio, ce qu'il convient de retenir particulièrement, c'est une exécution originale, vigoureuse, émouvante de la *Pastorale*. Car ce fut un véritable événement artistique. Comment traduire avec des mots l'impression élevée que j'ai ressentie à l'audition de cet impérissable chef-d'œuvre? Ce serait banal, inutile, prétentieux!

D'Indy s'est avant tout attaché à faire ressortir dans son exécution l'unité de pensée qui relie les trois parties, et avec quel art il y est parvenu, avec quelle lucidité consciente il a obtenu de l'orchestre la mise en lumière du sentiment Beethovénien! La seconde partie a été, à cet égard, une merveille d'exécution intellectuelle.

La critique de l'endroit s'est naturellement évertuée à démontrer l'inutilité et la prétention de l'effort de d'Indy, qui s'est permis de toucher à une tradition presque centenaire.

M. De Romain a très justement fait justice de ces observations dans *Angers artiste :*

« Je ne crois pas aux traditions en ce qui concerne l'exécution des symphonies de Beethoven, me demandant sur quoi elles reposent et quelle peut en être l'origine; je crois, en revanche, à l'étude approfondie des œuvres de ce maître, à celle de sa vie, de son caractère, de son âme de rêveur, de poète, de philosophe et de musicien. C'est là qu'il faut chercher l'idée mère d'une interprétation, plutôt que dans les gloses des chefs d'orchestre et le sens qu'ils donnèrent à tel ou tel passage. Je ne veux pas dire que l'interprétation de M. d'Indy soit l'unique, la seule bonne, mais c'est en tous cas la meilleure que j'aie jamais eu le plaisir d'entendre. »

Le dernier programme, entièrement symphonique et dirigé par M. Brahy, comportait la *Symphonie* en *ré* mineur de Schumann.

L'exécution en a été fort bonne, quoique empreinte d'une certaine agitation rythmique.

Par contre, notre chef d'orchestre avait mis un soin énorme à la mise au point de l'ouverture de *Faust* de Wagner. Son effort a été couronné par un succès vraiment mérité.

Le théâtre nous a donné une fort louable représentation de *Lohengrin*, dans laquelle il convient de complimenter Mlle Dreux (Elsa), et Mme Homer, qui sous peu sera une Ortrude aimée des Bruxellois. Je dois citer également la première représentation d'un petit drame lyrique du regretté Jules Bordier, qui montre les qualités artistiques peu communes de son auteur. ANTH. D.

CAEN. — La Société de musique classique de chambre a donné, dimanche dernier, son deuxième concert. Le public était peu nombreux, ce que je regrette vivement, car le programme était des plus intéressants. Nos artistes ne se sont pas démoralisés; au contraire, ils se sont surpassés. Jamais ils n'avaient fait preuve d'un tel entrain.

L'exécution du *Quatuor* en *mi* bémol de Mendelssohn a été superbe. La belle phrase de l'*allegro non tardente* a été délicieusement chantée. Que de grâce et de finesse dans la *canzonetta!* Le *finale* a été très brillamment exécuté.

Dans l'exécution de l'*Andante* en *ut* de Mozart, pour flûte, M. Colomb a apporté toute la douceur et l'expression que réclamait une œuvre aussi belle.

M. Du Saucey, notre aimable professeur de violon, a bien voulu, cette année, se faire entendre. Il n'a pas dû le regretter, car la *Suite* en cinq parties de Goldmark lui a valu un énorme succès. Je ne puis parler longuement de cette œuvre moderne, qui renferme bien des beautés, surtout dans l'*andante* et dans l'*allegro ma non troppo*. M. Du Saucey a fait preuve d'une grande qualité de son. Son succès a été partagé par M. Dupont, qui, dans sa partie de piano, a su vaincre les nombreuses difficultés que l'auteur y avait accumulées.

Pour terminer le concert, une œuvre qui n'avait jamais été exécutée ici était annoncée, le célèbre *Septuor* de Saint-Saëns, avec le concours de M. Excoula, premier prix de trompette du Conservatoire de Paris. Cette composition admirable, où l'auteur d'*Ascanio* a su s'élever à la hauteur des grands classiques, a été magistralement exécutée. Le *menuet* et la *gavotte* ont soulevé l'enthousiasme du public. Les délicieuses phrases de la trompette ont valu à M. Excoula de nombreux applaudissements, très mérités d'ailleurs. Je termine en complimentant nos artistes et en leur demandant une seconde audition du *Septuor*. Je crois me faire ainsi l'écho de nos dilettantes.

CONSTANTINOPLE. — Très intéressante, la matinée de dimanche dernier, donnée au Sillogue littéraire grec, par un orchestre sous la direction de Radeglia et avec le concours de Mlle S. Joannidès, récemment rentrée de Dresde,

après y avoir travaillé le piano sous la direction de Mme Rappoldi Kahrer.

Au programme, le *Concerto* de Henselt pour piano et orchestre, que la gracieuse artiste a rendu avec toutes les nuances et toute la force voulues, intelligemment secondée par M. Radeglia et son orchestre. Venait ensuite la *Cavatine* de Raff, archiconnue, que M. Wondra a parfaitement jouée ainsi que la *Fantaisie-Caprice* de Vieuxtemps (op. 11) dont le *finale* lui a valu une ovation.

La seconde partie du concert commençait avec la belle ouverture de *Gemma*, de M. Radeglia, le sympathique compositeur dont je vous entretiens souvent. Au début de l'ouverture, les hautbois émettent quelques notes sur différents tons ; voici que les cordes chantent une large phrase, reprise ensuite par tout l'orchestre, se développant, s'accentuant et après le grondement du tonnerre intervienne, la belle phrase est reprise. A la fin ce sont les cuivres qui, avec le summum de l'intensité, prennent un accent tragique comme pour exprimer la mort. C'est vraiment émouvant. Il n'est pas besoin de dire que des applaudissements bien nourris ont accueilli l'œuvre du jeune et vaillant maître.

Pour la seconde fois, Mlle Joannidès nous revenait,pour donner toute la mesure de son talent fait de souplesse, d'égalité, de jeu et de sentiment. Elle a très bien interprété l'*Appassionata* (op. 57) de Beethoven, surtout la merveilleuse phrase de la seconde partie et le *finale*; elle a fort discrètement chanté sur le piano la *Berceuse* (op. 57) de Chopin, avec un perlé de jeu surprenant. Elle avait gardé pour la fin la paraphrase de *Rigoletto* par Liszt, bien enlevée; après quoi, on lui a fait une ovation bien méritée.

Le concert finissait par une bonne exécution du *Quintette* (op. 56) de Jadassohn. HARENTZ.

COURTRAI. — Après le concert de la chorale Amicitia, nous avons eu dimanche dernier le concert organisé par notre Ecole de musique, à l'occasion de la distribution des prix.

Haydn, Beethoven, Blockx et Brahms ont eu les honneurs de la soirée. Choix judicieux de morceaux, précision dans l'attaque, virtuosité dans l'interprétation, tout cela a été réalisé avec un degré de perfection qui honore grandement maîtres et élèves.

Nous ne pouvons nous empêcher de féliciter chaudement M. Ferdinand Van Eeckhout, sous l'habile impulsion duquel la jeune phalange de l'Ecole de musique a obtenu un triomphe mérité

GAND. — Lundi dernier, le Théâtre royal a fermé ses portes. Un usage admis depuis longtemps veut que, pour la soirée de clôture, les acteurs des troupes d'opéra, d'opéra-comique et d'opérette paraissent tous une dernière fois devant le public, en interprétant des fragments des œuvres qu'ils ont su le mieux rendre. M. Martini, le premier a rompu avec cet usage en donnant pour clôture *Le Voyage de Suzette*. La saison qui s'est terminée lundi dernier n'a guère été brillante, et le souvenir que nous laisse M. Martini n'est pas des meilleurs. Au point de vue artistique, pour ne parler que de celui-là, la campagne a été loin d'être brillante et,à part *Henri VIII*, aucun opéra ne fut monté avec le soin qu'y aurait mis un directeur désireux de bien faire. L'opéra-comique n'a guère eu un sort plus enviable. Seule, l'opérette a obtenu du succès, grâce à une artiste de valeur, Mlle Edeling, bien secondée par MM. Mordet et Roussel. Il est pénible de devoir constater que la troupe, largement subsidiée par la ville et jouissant cumulativement de l'exploitation des théâtres de Roubaix et de Bruges, nous a littéralement abreuvés d'opérettes et d'opérasbouffes, tandis que l'opéra et surtout l'opéra-comique étaient pour ainsi dire sacrifiés. La nomination du nouveau directeur, M Melchissédec, permet d'espérer une campagne plus artistique que celle qui vient de se clôturer.

Pendant la semaine sainte, la section chorale du Cercle artistique et littéraire donnera une audition du *Chemin de la Croix* de M. Alexandre George et du *Psaume CXXXVI* de Guy Ropartz.

Le Cercle des Concerts d'hiver clôturera ses fêtes par l'exécution de l'*Oratorio de Noël* de Bach. Cette audition fixée au dimanche 23 avril, à quatre heures de l'après-midi, aura lieu dans la grande salle de l'hôtel de ville. Le mardi 18 avril, M. Maurice Kufferath viendra donner, à la salle des Ventes par notaires, une conférence sur Bach. Le vendredi 21, aura lieu la répétition générale. Le Cercle s'est assuré le concours de solistes en renom, parmi lesquels Mme Rika Damman, de Francfort-sur-Mein.

Le Conservatoire royal clôturera probablement la série de ses concerts le 6 mai, date à laquelle est fixé le dernier concert d'abonnement.

MARCUS.

GENÈVE. — Le comité des Concerts d'abonnement, auquel tous ceux qui, à Genève, s'occupent de musique sont reconnaissants pour ses efforts constants et ses travaux si utiles au développement artistique de notre population, a inauguré, pendant la seconde série des concerts de cet hiver, une nouvelle institution de Concerts symphoniques populaires qui ont lieu le dimanche après midi et sont l'exacte répétition de ceux du samedi, avec les mêmes solistes et le même programme orchestral.

On sait, en effet, que les Concerts d'abonnement, en raison même de leur succès, devenaient de plus en plus fermés au grand public et réservés à une classe de privilégiés ayant le seul mérite de l'ancienneté et dont une partie, il faut le reconnaître, n'obéissaient, en y assistant, qu'aux seules exigences de la mode. Et à cette occasion, nous avons pu constater combien sont plus réjouissantes dans leur spontanéité, leur franchise et leur absence de pose, les manifestations d'enthousiasme

de ce public du dimanche, exempt de snobisme, voulant connaître et apprécier les grandes œuvres de l'art musical qu'il ignore encore, en comparaison des froides, rigides et compassées approbations des abonnés du samedi, exception faite toutefois des trop nombreux amateurs de jongleries que mettent en joie les tours de force des virtuoses. Car, hélas ! à Genève plus encore peut-être qu'ailleurs, il a fallu et il faut encore sur l'affiche l'attraction d'un grand nom, l'annonce d'un virtuose, pour attirer et retenir la foule, et l'on est encore trop disposé à considérer chez nous la partie symphonique du programme comme l'accessoire. Nos directeurs de concerts doivent donc se résigner à ce mal nécessaire et tâcher d'en accommoder leur caisse. Et pourtant, on pourrait si bien rompre de temps à autre la chaîne ininterrompue des pianistes, violonistes, cantatrices, au bénéfice de nos sociétés de chant locales, qui auraient ainsi une occasion de s'intéresser aux grandes œuvres chorales des maîtres.

D'autre part, n'y aurait-il pas intérêt à confier quelquefois la direction de notre orchestre à un des grands chefs d'orchestre qui se disputent en ce moment la suprématie du bâton? Nos exécutions y gagneraient, même en temps ordinaire, en fini, en précision, en style, tandis que, fatigués par la tâche journalière du théâtre, considérant le service des concerts comme un pénible surcroît de travail, nos musiciens ne mettent aucun amour-propre à parvenir sinon à la perfection, du moins à quelque chose d'approchant. La tâche du chef d'orchestre habituel, M. W. Rehberg, en serait par là même singulièrement facilitée. Mais voilà, toutes les ressources passent aux solistes, et l'on craint de n'intéresser que médiocrement le public par cette joute de chefs d'orchestre. Erreur, selon moi. Nous avons eu, en quelques années, Saint-Saëns, Grieg, Vincent d'Indy. Chaque fois, notre orchestre était transformé. Il en serait de même avec les grands chefs d'orchestre auxquels font appel actuellement les plus importantes sociétés de concerts du monde.

Les programmes de ces deux premières séances populaires étaient fort bien composés, dans un sens à la fois très instructif et très éclectique : au premier, la *Symphonie pastorale*, les *Impressions d'Italie* de Charpentier, et l'ouverture de *Tannhæuser*, trois œuvres, trois époques, trois écoles; à côté de cela, le violoniste Debroux, qui a mis plus de profondeur et de style dans Beethoven et Hændel que d'éclat et de sonorité dans le *Concerto* de Lalo. Le second concert symphonique continuait cette intéressante revue de l'histoire musicale par la *Symphonie* en *si* bémol de Schumann, l'ouverture de *Léonore*, nº 3, les *Murmures de la forêt* et l'ouverture d'*Obéron*, agréable mélange de classique et de romantique, de musique pure et de musique descriptive. Mais la triomphatrice de ce concert a été Mlle Nina Faliero, une exquise cantatrice, dont la voix est en même temps charme et passion, et qui a su, chose rare, se composer un programme absolument musical, où figuraient Mozart, Schubert, Fauré, Jaques-Dalcroze, Doret et R. Kahn.

Entre ces deux séances est venu encore se placer le sixième concert d'abonnement, qui, lui, n'a pas eu de lendemain. On y redonnait la grande et belle *Symphonie pathétique* de Tschaïkowsky, aux envolées si majestueuses et dont la tragique conclusion a, une fois de plus, fortement impressionné l'auditoire ; à côté d'elle, la suite *Aus Holberg's Zeit* de Grieg, aimable pastiche dans le style ancien, et l'ouverture de *Léonore*, nº 3. Au point de vue des solistes, ce concert n'a pas été des plus brillants. Mlle Blauwelt, cantatrice, a fait preuve d'assez peu de tempérament dans l'air du *Cid;* la musique de salon et les petites pièces anodines sont ce qui lui convient le mieux. Quant à M. Tramenti, le distingué harpiste de notre orchestre, il a mis son fort beau talent au service d'une musique déplorable. En l'entendant, nous avons eu la sensation du déclin de la harpe à pédales, à laquelle l'apparition de la harpe chromatique a porté un coup mortel; se trouvera-t-il, en effet, quelque compositeur digne de ce nom pour sauver l'ancienne harpe et donner l'exemple en composant pour cet instrument ? C'est peu probable.

Nous aurions encore à parler des nombreuses séances de musique de chambre qui se partagent notre public d'amateurs et donnent à notre vie musicale une certaine intensité; ce sera pour une autre fois. D'autres concerts sont en perspective, préparés par nos sociétés mixtes : la Société de chant de Conservatoire, la Société de chant sacré, la Société nouvelle. Nous allons assister à une crise aiguë ; préparons nos oreilles. E. G.

LA HAYE. — L'événement dans le monde musical néerlandais, c'est la résurrection de l'Opéra Néerlandais. Une société en commandite vient de se former pour le reconstituer sur de nouvelles bases, et la direction en a été confiée à MM. Pauwels, le ténor flamand, et Orelio, le chanteur néerlandais. Louons le courage des commanditaires de la nouvelle entreprise. Ils méritent d'être admirés. Ce serait d'ailleurs se faire illusion que d'attendre de cette entreprise qu'elle nous révèle un art dramatique néerlandais.

En dehors des quelques œuvres de maîtres belges, ce seront les compositeurs français, allemands et italiens qui continueront à fournir le répertoire.

Détail intéressant, on dit que c'est le ministre des colonies, un Vanderbilt néerlandais, qui est le principal bailleur de fonds.

A l'Opéra Royal Français de La Haye, *Princesse d'Auberge*, de Jan Blockx, continue à faire salle comble, et l'on en est déjà à la huitième représentation.

Mlle Parentani, une transfuge de l'Opéra-Comique, et une ancienne élève d'Henri Warnots au Conservatoire de Bruxelles, a chanté *Mignon* et surtout *Lakmé* avec un très gros succès.

Dans la semaine sainte, on exécutera la *Damnation de Faust* de Berlioz, et *Marie-Madeleine* de Massenet.

Au Théâtre Italien, la diva australienne Emma Nevada donne des représentations fort suivies; mais elle est fort mal secondée. Le Théâtre Italien est cette année de beaucoup inférieur à ce qu'il était l'an dernier et provoque un enthousiasme beaucoup plus modéré.

Au dernier concert de Diligentia,nous avons eu la bonne fortune d'entendre une jeune cantatrice hongroise, Mlle Lala Gmeiner, dont les débuts ici ont fait sensation. Douée d'une belle voix de mezzo soprano, d'un timbre velouté, d'un vrai sentiment dramatique, possédant une diction de tout premier ordre, c'était une jouissance rare de l'écouter, autant dans un air de l'oratorio *Achille* de Max Bruch que dans les *lieder* de Brahms, Grieg, Löwe et Schumann. Mlle Gmeiner a provoqué un enthousiasme indescriptible. Au même concert, nous est revenu, après une absence d'une dizaine d'années, le violoniste Emile Sauret, actuellement professeur à la Royal Academy de Londres. Il est resté un artiste éminent, l'un de ceux qui comptent parmi les violonistes contemporains. M. Mengelberg nous a donné une exécution idéale de la *Symphonie* en *ut* mineur de Brahms.

En fait de concerts privés, nous avons eu un *Lieder Avond* d'Arnold Spuil fort réussi, une séance du Quatuor Angenot, avec le concours de Messchaert, couronnée d'un fort beau succès, et la première séance de l'incomparable Quatuor tchèque.

Au mois d'avril, nous aurons le second concert de la Société pour l'encouragement de l'art musical, qui exécutera la *Passion selon saint Mathieu* de Bach, le dernier concert de l'Association des Artistes musiciens, avec le concours de Marcella Prégi, et un concert de M. Van Isterdael, le violoncelliste solo de l'Opéra Royal Français, un artiste des plus distingués.

A Rotterdam, la Société chorale Rotte's Mannenkoor, qui a obtenu le second prix au concours des Mélomanes à Gand, l'été dernier, donnera le mois prochain une audition du *Chant de la Cloche* de Vincent d'Indy. Ed. de H.

LIEGE. — En attendant la fin de la saison musicale, qui va se clôre par l'exécution de la *Passion selon Saint-Matthieu*, sous la direction de M. Delsemme et, au Conservatoire, des *Béatitudes*, signalons deux séances de moins hautes visées, mais l'une et l'autre couronnées de succès.

Au foyer du Conservatoire, M. Sidney Van Tyn a donné, devant un public d'assidus, son second récital de piano.

Au programme, Bach, Beethoven, Scarlatti, Schumann, Chopin et des modernes. Il faut grandement louer M. Van Tyn de consacrer les loisirs que lui laisse l'enseignement à l'élaboration de ces intéressantes séances où s'avèrent, chaque fois, ses rares qualités de virtuose consommé.

La dernière audition du Conservatoire comportait notamment, sous la direction de Mlle Juliette Folville, l'exécution d'une symphonie de Haydn et de l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme* de Wagner.

On y a entendu également MM. Charlier et Englebert dans la *Symphonie concertante* pour violon et alto de Mozart, M. J. Massart dans l'air de *Fidelio* et M. Mawet dans un *Concerto* pour orgue et orchestre de Hændel.

L'exécution de cet irréprochable programme a obtenu un vif succès. E. S.

— Voici la période animée, dite des bénéfices, qui préside aux dernières représentations de notre saison théâtrale, et les soirées se succèdent fleuries et applaudies.

Vendredi, c'était notre cadre de chœurs, excellent, il faut le reconnaître, qui voyait se dresser un *Faust* tout local, confié à des artistes tous liégeois. Méphistophélès, c'était la basse réputée, Boussa; Faust, l'éclatant ténor Gueury; dame Marthe, la valeureuse Mme Chavaroche, non moins Liégeoise que le sémillant Siebel, Mlle Dona Mativa, que la Monnaie nous enlève en qualité de première dugazon. En Marguerite, enfin, on voyait Mlle Camille Lejeune, dont les efforts héroïques étaient méritoires, mais écrasés par la comparaison de l'idéale héroïne antérieure, réalisée par Mlle Reid, une artiste originale et fine.

Dimanche, *Aïda* retrouvait une interprétation chaude, vibrante, donnée par ces chanteurs doués qui s'appellent MM. Duffaut, Grimaud, Chavaroche, Mmes Terry, Caro-Lucas et Mativa.

Le lundi ramenait le succès archi-tenace de *Princesse d'Auberge*, inscrit à l'affiche encore pour les 16, 19, 20 et 23.

Le pensionnaire estimé entre tous, le ténor Duc, dont nous avons loué dans une précédente correspondance la création sentimentale de Rodolphe dans la *Bohème*, a été le héros de la soirée du 14 mars. Cadeaux, fleurs, rappels se sont abattus sur l'aimable artiste, réalisant avec Mlle Reid le plus délicieux ménage bohème.

La clôture est fixée au 28 mars.

M. Burnet, en consciencieux directeur, veut terminer par quelques superbes représentations qui feront regretter d'autant plus une gestion brillante et honorable de trois années au Théâtre de Liége. A. B. O.

LYON. — L'âme d'un artiste peut-elle passer tout entière dans ses doigts et de là dans le sec instrument qu'est un piano?

Après avoir entendu Raoul Pugno, on peut sans crainte affirmer que cela ne fait plus question Je me souviens d'avoir vu (ou entendu) Rubinstein faire pleurer d'émotion toute une salle de concert avec les quatre dernières notes du *Roi des Aulnes*. Aujourd'hui, j'ai vu Pugno obtenir le même succès auprès du public lyonnais, d'un naturel, cependant, peu facile à émouvoir. C'est la seconde

partie du dernier *Concerto* de Saint-Saëns et le *Nocturne* en *fa* dièse de Chopin qui ont produit cet effet.

Votre correspondant vous a déjà parlé des Concerts symphoniques inaugués à Lyon cet hiver. Pour le premier de ces concerts, que j'ai pu entendre, je crois être bien tombé. Le programme était intéressant et l'éxécution fort satisfaisante. La *Suite du temps d'Holberg* de Grieg, très correctement rendue, a ouvert le concert. Puis est venu le très beau *Concerto* de Saint-Saëns. Inutile de faire encore l'éloge de Raoul Pugno, qui l'exécuta si merveilleusement. Il suffit de le nommer. Dire l'enthousiasme qu'il a soulevé est également superflu. Après une pièce de Scarlatti et une *Rapsodie* de Liszt, il a terminé le morceau du *bis* par une sorte de fanfare en octaves (*au moins sextuples!*) qui a failli faire crouler le Casino sous les applaudissements.

Un peu de son feu sacré m'a semblé se communiquer à l'orchestre dans le prélude de *Tristan et Iseult*. L'exécution a révélé chez les exécutants un véritable sentiment de l'œuvre. Mais, à mon humble avis, le mouvement en était pris un peu trop vite. Il est vrai que mes souvenirs de *Tristan et Iseult* à Munich remontent à 1879, au beau temps d'Hermann Lévy. Malgré le temps écoulé, l'impression m'est restée d'une exécution plus angoissée, plus *attirante des deux amants l'un vers l'autre!* Espérons que nos artistes lyonnais, qui sont en si bonne voie, y arriveront. Ils ont déjà montré dans la *Walkyrie* et les *Maîtres Chanteurs* ce qu'ils pouvaient faire; et c'était déjà beaucoup.

Personne n'ignore qu'à Lyon, l'on fabrique de merveilleuses soiries, aux nuances les plus harmonieuses, mais qu'à côté, on en voit aussi de couleurs un peu criardes. Est-ce dans le même ordre d'idées que le Prélude de *Tristan* fut suivi de la *Farandole* de M. Théodore Dubois ...voire de la *Marche nuptiale* de Mendelssohn? G. V.

MONTE-CARLO. — Le dernier concert donné par M. Léon Jehin et son merveilleux orchestre a remporté un des plus beaux succès de la saison. La salle du Casino était absolument bondée. On a exécuté la poétique ouverture *Roméo et Juliette* de Tschaïkowsky, les *Steppes de l'Asie centrale* de Borodine et un *scherzo* fort brillant de Glinka, intitulé *Komarinjskaïa*. Comme œuvres nouvelles, citons le prélude de l'*Orestie* de Taneïw, l'entr'acte d'*Yolande* de Youferoff, et, pour finir, le *Caprice espagnol* de Rimsky-Korsakoff.

Le soliste du concert était Paul Litta, qui a exécuté avec une force et un entrain remarquables, le *Concerto patetico* de Liszt, puis du Chopin et du Grieg pour piano seul. Je crois qu'il n'aura pas eu à se plaindre du succès que lui fit le public, qui du reste, pendant tout ce concert, manifesta son enthousiasme par des applaudissements et de fréquents rappels.

Prochainement, viendront MM. Hollman, violoncelliste, et Pugno, le brillant pianiste. X.

NANCY. — Le neuvième concert du Conservatoire était tout entier consacré à Beethoven — à part deux admirables chorals de Bach déjà donnés précédemment et que le public a accueillis avec une visible faveur — et nous a procuré le plaisir d'entendre deux œuvres jouées pour la première fois à Nancy : la *Fantaisie* pour piano, chœurs et orchestre et la *Symphonie avec chœurs*.

La *Fantaisie* est en quelque sorte un plan sommaire, une première esquisse de ce que sera plus tard le finale de la *Symphonie avec chœurs*. Non seulement on peut signaler des analogies curieuses dans la disposition générale des deux œuvres, en particulier dans la présence, de part et d'autre, d'une variation de caractère « guerrier », mais le thème de la *Fantaisie* présente une indiscutable ressemblance avec celui de l'*Hymne à la joie*. C'était donc, de la part de M. Ropartz, une idée des plus heureuses que de réunir, dans un même programme, les deux œuvres, l'une de 1808, l'autre de 1823, de manière à nous permettre la comparaison. Ajoutons qu'en elle-même et en dehors de sa valeur historique si grande, la *Fantaisie* est agréable à entendre. Sans doute, l'*adagio* pour piano seul qui ouvre le morceau paraît aujourd'hui quelque peu vieilli et, malgré le talent de M^me^ Richert, qui l'a joué avec beaucoup d'autorité et de précision, nous a semblé d'un intérêt assez médiocre. Par contre, l'intérêt se relève dès l'apparition du thème, et la partie vocale est tout à fait charmante — d'une beauté moins profonde à coup sûr, moins grave, moins religieuse que le *finale* de la *Neuvième Symphonie*, mais d'une grâce souriante et délicate qui a tout à fait séduit notre public. Ajoutons que les chœurs et les solistes se sont tirés à merveille de leur tâche et ont été chaleureusement applaudis.

La *Symphonie avec chœurs* a été l'événement capital, impatiemment attendu, de notre saison musicale, comme l'avaient été l'an dernier les *Béatitudes* de César Franck. Et, une fois de plus, M. Ropartz, avec les ressources relativement faibles dont il peut disposer ici, a su nous donner une grande et profonde impression d'art en évoquant devant nous l'incomparable chef-d'œuvre de Beethoven. Quand on connaît un peu les difficultés de cette symphonie, quand on sait quels efforts il a fallu à Paris même pour arriver à des exécutions tout à fait bonnes, on ne peut qu'admirer, et sans réserves, ce que M. Ropartz a su obtenir de ses musiciens. L'ensemble a été d'une parfaite clarté. S'il m'a semblé qu'on sentait encore peut-être un peu l'effort dans certains passages de la première partie et du *molto vivace*, ou dans les récitatifs des basses au début du *finale*, combien d'autres passages sont sortis d'une manière absolumet réussie! Citons seulement, par exemple, la merveilleuse phrase d'*andante* dans l'*adagio*, ou la première partie orchestrale du finale tout entière. Les chœurs ont marché aussi d'une manière fort satisfaisante. Ce sont — à mon sens du moins — les solistes qui ont

le plus prêté à la critique. Si l'on met à part M. Daraux, qui a été excellent et qui a dit avec une merveilleuse puissance expressive le célèbre récitatif qui ouvre la partie vocale du *finale*, je n'ai été enchanté ni de M[lles] Lignière et Crépin, ni de M. Lubei. Ce dernier m'a paru manquer d'ampleur et de souffle dans la variation « guerrière »; aux deux chanteuses, j'aurais voulu plus de simplicité et moins de recherche de l'effet dramatique. Enfin, le fameux quatuor « inchantable » des solistes vers la fin du *finale* est, je crois, resté purement inintelligible à ceux qui l'out entendu ici pour la première fois. Mais ce sont là des détails. Dans l'ensemble, l'exécution a été bonne et constitue l'une des plus brillantes « réussites » de notre vaillant et intrépide chef d'orchestre. Est-il besoin de dire qu'il a été chaudement applaudi par un public dont — il a pu s'en rendre compte a maintes reprises — il a conquis l'entière sympathie et la confiance absolue. H. L.

ROME. — Ce qui maintient l'honneur de l'art musical à Rome, ce n'est pas, en ce moment, le théâtre; c'est le concert.

Le 20 février écoulé, M. Martucci, directeur du Conservatoire de Bologne, est venu diriger un concert wagnérien sur l'invitation de l'Académie de Sainte Cécile. Il n'y a pas en Italie un directeur plus accrédité comme interprète de la musique du grand maître allemand. Le programme était des mieux choisis. En débutant par l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme*, M. Martucci nous a fait passer par toutes les grandes étapes du génie wagnérien; il nous a fait entendre les ouvertures de *Tannhœuser*, des *Maîtres Chanteurs*, le *Voyage au Rhin*, la grandiose marche funèbre du *Crépuscule des Dieux*, pour arriver au prélude de *Parsifal*.

Ces pages géantes ont été écoutées avec une attention vraiment religieuse, et les applaudissements qui retentissaient dans la vaste salle ont témoigné de l'admiration de tous les auditeurs pour les œuvres et pour la belle exécution qui nous en avait été donnée. On aurait voulu bisser chaque morceau. L'orchestre, un des meilleurs évidemment de l'Italie, a suivi avec une fidélité incomparable toutes les indications de son illustre directeur. Il serait trop long de vous décrire les effets que M. Martucci a su obtenir de ses collaborateurs. Il me suffira de celui qui précède la *stretta* de l'ouverture de *Tannhœuser*. M. Martucci a semblé, pour un instant, lâcher l'orchestre et ensuite le reprendre en main peu à peu et le conduire, par une vigueur croissante, jusqu'à l'explosion de la polyphonie qui couronne cette œuvre remarquable.

Quelqu'un a trouvé cependant que le mouvement de l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* avait été pris plus lentement que ne l'avait voulu l'auteur. Il y a bien des directeurs qui tombent dans la même erreur. Si l'on veut être fixé sur ce point, il suffit de se reporter aux indications que Wagner lui-même nous a laissées, et que M. M. Kufferath reproduit dans son volume sur les *Maîtres Chanteurs*.

En somme, M. Martucci a reçu un accueil si chaud des artistes, des amateurs et de la presse, que sa visite à Rome, quatorze ans après sa première apparition comme pianiste et comme compositeur, restera parmi les plus agréables souvenirs de sa carrière directoriale.

Je vous signalerai une séance offerte, toujours à la salle de l'Académie de Sainte-Cécile, par M[me] Patti, ni plus ni moins.

Après son récent mariage, elle avait choisi Rome pour y passer le reste de l'hiver. Elle a eu beau vouloir y maintenir son incognito; sa ferme résolution de se reposer et de ne point paraître en public n'a pas résisté aux assauts de ses admirateurs. On l'a réduite malgré elle en faisant appel à sa générosité de cœur. Elle n'a pas pu refuser son concours à un concert de charité.

C'est la semaine passée que M[me] Patti a donné ce concert de bienfaisance. Elle a chanté l'air des bijoux de *Faust*, le *Baiser* d'Arditi, l'*Ave Maria* de Gounod, etc. Elle a chanté aussi le duo de *Don Juan* avec notre grand baryton, M. Cotogni, qui depuis quelques mois a quitté sa place de professeur de chant au Conservatoire de Moscou pour accepter la même charge au Conservatoire de Sainte-Cécile.

Les deux artistes, sinon les derniers, tout au moins les plus rares représentants de l'école de chant italien, ont ravi l'auditoire par leur art. A la fin du concert, M[me] Patti, qui a reçu des fleurs et des bravos sans fin, a été appelée dans la loge de la reine Marguerite, qui l'a beaucoup complimentée.

Lundi prochain, 13 mars, nous aurons un concert de musique française, sous la direction de M. Théodore Dubois, directeur du Conservatoire de Paris, et de MM. H. Rabaud et Max d'Ollone, deux prix de Rome.

Bien que les nouvelles théâtrales ne soient pas très saillantes à Rome cette année, je dois faire mention d'un nouvel opéra de M. S. Falchi, professeur à l'Académie de Sainte-Cécile, qui a remporté un succès très flatteur sur la scène de l'Argentina.

C'est un épisode de la vie de Tartini, le grand violoniste et compositeur du XVIII[e] siècle, qui fait le fond du sujet. Le mouvement de l'action, la bonne facture du livret, la facilité de la musique, ornée aussi de tous les progrès de l'art moderne, ont produit la meilleure impression sur le public de notre grand théâtre.

Il Trillo del Diavolo (Le Trille du Diable), tel est le titre de ce nouvel opéra de M. Falchi. L'ouvrage a tenu l'affiche pendant plusieurs soirs. L'éditeur Ricordi vient de s'en rendre acquéreur.

Parmi les opéras annoncés au même théâtre, nous avons *Tristan et Iseult*. M[me] Adini est arrivée ces jours-ci pour prendre le rôle d'Iseult. Grande

attente, car cette remarquable partition est une nouveauté pour le public romain.

T. MONTEFIORE.

VALENCE-S/RHONE.— Mardi 14 mars, la Société des Concerts symphoniques conviait ses abonnés à un véritable régal artistique.

Les Chanteurs de Saint-Gervais, sous la direction de leur jeune et déjà célèbre chef, interprétaient plusieurs pièces anciennes et modernes de leur répertoire. D'abord, le *O vos omnes* de Vittoria, d'expression si intense, si profondément religieuse, qui produisit une grande émotion ; puis le *Chant des Oiseaux*, cette spirituelle fantaisie de Jannequin; enfin, deux chansons françaises de R. de Lassus qui, avec les chansons populaires de la collection Tiersot, complétaient la partie ancienne du programme.

La distinction, la fraîcheur des mélodies, la variété d'expression de tous ces primitifs ont conquis l'auditoire, trop accoutumé, hélas ! à ne trouver dans le chant que les plates rengaines ou les vulgaires clichés d'opéra, chers à certain public.

M^lle^ Eléonore Blanc déclama avec un sens parfait de l'expression la touchante *Déploration de Jephté* de Carissimi, et sut rendre avec une admirable simplicité cette sereine *Procession* de C. Franck, chez qui, aux raffinements de l'art moderne, s'allie l'ardent mysticisme des âges de foi.

Pour finir, on nous donnait des fragments de *Rédemption* de C. Franck, un chef-d'œuvre tout à l'heure ignoré des foules, qui soulève partout aujourd'hui d'unanimes enthousiasmes. Rien ne peut donner une idée de la sublimité de ces pages, où « le Docteur séraphique de la musique » a dépensé son âme de poète et de croyant.

Merci à M. Bordes et à sa phalange pour nous avoir réunis en de si nobles émotions, dans la reprise de l'art pur.

NOUVELLES DIVERSES

A propos des lettres du roi Louis II à Richard Wagner, le dernier numéro des *Bayreuther Blätter* renferme une déclaration énigmatique de M. von Gross, fondé de pouvoirs de la famille Wagner.

Voici cette note :

« Depuis quelque temps, un journal viennois a publié une série de lettres du roi Louis II à Richard Wagner. Cette publication indiscrète ne peut être basée que sur un abus de confiance. Comme nous ne pouvons pas nous adresser aux tribunaux, la famille Wagner n'ayant pas de droit d'auteur au sujet de ces lettres, j'ai adressé aux curateurs du roi à Munich la demande d'une intervention. Par des motifs certainement concluants, mais à moi inconnus, cette intervention n'a pas eu lieu. Je suis donc forcé de publier au nom de la famille Wagner la déclaration suivante :

» Les lettres du Roi sont tellement gardées et l'ont toujours été de telle façon, que toute indiscrétion semble devoir être exclue. L'indiscrétion n'a donc pu être commise que pendant le trajet de ces lettres du secrétariat royal au bureau de poste ou au messager. »

Si nous sommes bien renseignés, et nous croyons l'être, ce n'est point de ce côté qu'il faut chercher les coupables, si coupables il y a. L'explication est beaucoup plus simple.

Au moment où il dut quitter Munich, fuyant la cabale montée contre lui par les intrigants de cour, Richard Wagner, qui déjà depuis quelque temps avait été prévenu de ce qui se tramait et redoutant une perquisition de la police, confia les lettres du Roi à un ami. Celui-ci, dont les relations avec Wagner étaient connues, redoutant de même des perquisitions, confia à son tour les précieux autographes à une troisième personne, et c'est celle-ci qui prit une copie des lettres du Roi.

Les originaux furent plus tard restitués à Wagner, mais les copies passèrent en différentes mains, et c'est ainsi qu'elles ont fini par échouer dans les bureaux de la revue viennoise *Die Wage*, qui les a récemment publiés, sans l'aveu de la famille Wagner.

— Notre excellent collaborateur M. le professeur H. Kling a donné dernièrement, à Genève, une conférence pleine de faits peu ou mal connus sur le *Psautier huguenot*. La question est d'autant plus intéressante que ce psautier huguenot vit le jour à Genève, d'où il a rayonné dans toute la chrétienté réformée. Il est vrai que les auteurs de cette œuvre magistrale sont des Français que les malheurs des temps avaient amené à Genève. Ces compositeurs s'appelaient Guillaume Franc, Louis Bourgeois, le plus important de tous et dont l'œuvre a compté mille quatre cents éditions, enfin Pierre Dagues. Ils remplissaient les fonctions de chantres à Saint-Pierre et luttaient péniblement, pour vivre, contre le besoin matériel; ils n'en trouvèrent pas moins le temps et l'inspiration pour écrire, sur les psaumes traduits en français par Clément Marot ou Théodore de Bèze, des mélodies admirables qui se chantaient dans les temples à l'unisson. C'est sur ces mélodies que Claude Goudimel, de Besançon, composa ses motets à quatre voix et plus, destinés non au culte public, mais à la famille et aux cercles musicaux.

A l'appui de sa conférence, M. Kling a fait chanter quatre psaumes de Goudimel par un double quatuor mixte. Ils ont produit un effet aussi saisissant qu'inattendu, car cette musique pleine de fougue et d'âme a perdu avec le temps plusieurs de ses beautés natives pour devenir les psaumes à quatre parties, d'une exécution plus facile, que l'on chante aujourd'hui.

— A Londres, vient d'avoir lieu une vente intéressante d'autographes musicaux de Beethoven et

de Schubert. On a vendu la partie de trombone accompagnant la partie chorale de la *Symphonie avec chœurs*, entièrement écrite de la main du maître sur huit pages; cet autographe avait été trouvé dans les papiers de Franz Schubert. Il a été adjugé pour 45 livres (soit 1,125 francs). Une esquisse autographe de l'air *Ah! perfido* et de la mélodie *Heidenrœslein* (Gœthe), quatre pages, a été vendue pour 24 livres, soit 600 francs. Deux autres esquisses de mélodies ont été adjugées à 12 et 14 livres. Une lettre écrite par Beethoven au poète Grillparzer a été poussée à 21 livres, soit 525 francs; plusieurs autres lettres ont atteint jusqu'à 17 et 20 livres. Dans une de ces lettres, le grand compositeur dit : « Hier, je n'ai pas été tout à fait Ludwig, mais le diable ». Une copie de la composition *Der Sieg des Kreuzes* (la Victoire de la croix), de J.-C. Bernard, avec quelques corrections autographes de Beethoven, a été poussée à 16 livres. Quatre autographes de Schubert ont été relativement mieux payés. On a poussé l'autographe de la mélodie *A Mignon,* deux pages seulement, à 26 livres, celui de la mélodie *Mondnacht* (Nuit de lune) à 21 livres. L'autographe de *Lebens lied* (Chanson de la vie) à 22 livres, et quatre pages contenant la célèbre mélodie *Der Alpenjäger* (le Chasseur des Alpes), et datée d'octobre 1817, à 33 livres. On a pu constater à cette vente que le prix des autographes musicaux augmente constamment, et le XX^e siècle semble nous préparer de véritables surprises sous ce rapport.

— Un incendie vient de détruire une partie du village de Rohrau, sur les confins de la Hongrie. Le feu a malheureusement détruit à moitié l'humble maison de paysans où est né JosephHaydn, le « père de la symphonie ».

Cette masure historique appartient actuellement à une famille pauvre de paysans, qui n'est pas en mesure de la remettre en état. Aussi un comité vient-il de se constituer à Vienne pour faire les fonds nécessaires à la reconstruction et à l'entretien de la maison natale de Haydn.

— Le *Levant Herald*, de Constantinople, nous apprend que M. César Thomson est arrivé dans cette capitale le 8 mars; y devait donner un grand concert le 12 mars dans les salons de Pera-Palace. Notre excellent correspondant à Constantinople nous dira sans doute les triomphes qui attendent naturellement le grand virtuose belge.

— Les journaux de Barcelone nous arrivent avec des comptes-rendus enthousiastes au sujet d'un concert wagnérien que M. Joseph Mertens a donné avec l'excellent orchestre de la Sociedad musical de Barcelona. Le programme comprenait les préludes du *Vaisseau fantôme*, des *Maîtres Chanteurs*, de *Parsifal*, de *Tristan*, de *Tannhæuser*, la *Chevauchée des Walkyries* et la Marche funèbre de *Siegfried*. M. Mertens a été l'objet d'innombrables ovations à l'issue de ce concert, et le public était à ce point emballé, qu'il a fallu bisser la *Chevauchée*, la Marche funèbre du *Crépuscule* et le prélude de *Tristan*, avec la mort d'Iseult chantée par M^me Adiny.

— On vient de découvrir un duo composé par Mozart pour la *Flûte enchantée*, dont l'existence était inconnue à tout le monde, même à Kœchel, l'auteur du fameux catalogue de l'œuvre de Mozart. Une vieille copie de la partition, qui se trouvait autrefois dans les archives du théâtre an der Wien, où cet opéra a été joué pour la première fois, et qui a été vendue à un collectionneur suisse, contient, en effet, un duo inédit entre Tamino et Papageno, dont l'authenticité est incontestable. Ce duo sera bientôt publié à Berlin.

— On sait qu'il a été question d'ériger un monument à Ambroise Thomas au parc Monceau, à Paris. M. Falguière en a terminé la maquette ; le musicien est représenté assis sur un rocher, avec une figure allégorique à ses pieds. La statue n'aura pas de piédestal et reposera, presque au ras du sol, sur un simple socle.

On hésite encore, paraît-il, sur le choix de l'emplacement; il apparaît à quelques personnes que c'est l'Opéra-Comique qui devrait, en bonne logique, posséder l'effigie du représentant du « genre éminemment français ».

Il en va de même, d'ailleurs, de la statue de Bizet, également par Falguière, qui, destinée provisoirement, elle aussi, au parc Monceau, va trouver place à la nouvelle salle Favart.

— Le comité du soixante-seizième Festival rhénan vient de publier le programme des fêtes musicales qui auront lieu cette année à Dusseldorf, à la Pentecôte, les 21, 22 et 23 mai. La direction sera partagée par MM. Julius Buths (Dusseldorf) et Richard Strauss (Berlin).

Le programme des trois journées du festival est le suivant :

Première journée : Prélude de *Parsifal* de Rich. Wagner; cantate *Halt im Gedächtniss Jesu Christ* de J.-S. Bach; *Missa Solemnis* de L. van Beethoven.

Deuxième journée : *Orpheus*, poème symphonique de F. Liszt; *Tripel-Concert* pour piano, violon et violoncelle de Beethoven; *Heldenleben* de Rich. Strauss; la *Nuit de Walpurgis* de F. Mendelssohn.

Troisième journée : La *Symphonie* en *si* majeur de Rob. Schumann; *Rapsodie* pour alto solo et chœur d'hommes de Joh. Brahms; *Concerto* de piano de W.-A. Mozart; *Don Quichote* de Rich. Strauss; et le deuxième acte de l'opéra le *Barbier de Bagdad* de Peter Cornelius.

Pour les places, s'adresser au comité du Festival rhénan, à Dusseldorf.

— Notre ami Marcel Remy nous a dit, dans sa dernière correspondance, l'énorme succès remporté aux Concerts philharmoniques de Berlin par Eugène Ysaye. Tous les journaux de la capitale allemande parlent du maître violoniste en termes

enthousiastes, surtout de son interprétation du *Concerto* en *mi* de Bach.

Le lendemain, le 10 mars, Eugène Ysaye a joué à un concert de la cour devant le roi de Saxe.

Cette semaine, il a dû jouer encore dans différents salons berlinois, et il se fera entendre dans un concert d'orchestre.

BIBLIOGRAPHIE

Claude-Joseph Rouget de Lisle und seine Stellung in der Geschichte der Musik (C.-J. R. de L. et sa place dans l'histoire de la musique), par Ad. Köckert. Extrait de la *Schweiz Musikzeitung*. Leipzig et Zurich, ff. Heug et Cie. — Il y a des sujets qu'il est, paraît-il, impossible à certaines gens de traiter avec le calme et le détachement nécessaires. De ce nombre, il faut compter la question des origines de la *Marseillaise*. Par quelle fantaisie ceux qui sont adversaires soit du régime politique, soit de la nation qui a adopté ce chant pour signal de ralliement, ne veulent-ils pas admettre qu'il a été produit dans des circonstances historiques pourtant aussi certaines qu'il est possible à l'histoire d'être certaine, c'est ce que je ne tenterai pas d'expliquer; toujours est-il que nous savons fort bien de quelle part sont venues en France les contestations ayant pour but de dénier à Rouget de Lisle la paternité du chant qui a fait sa renommée, et qu'aujourd'hui encore nous arrive une brochure allemande destinée à soutenir la même thèse. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que ces discussions trouvent un écho en Allemagne, et, il y a un certain nombre d'années, M. Wilhelm Tappert s'était un peu amusé à taquiner les Français là-dessus. M. Tappert est un écrivain trop sérieux pour s'attarder longuement à ces sortes de plaisanteries : il y mit fin lui-même, en déclarant que les morceaux dans lesquels il avait reconnu le chant de la *Marseillaise*, loin d'avoir pu inspirer Rouget de Lisle, sont au contraire postérieurs à 1792, simples adaptations, conséquemment, du chant révolutionnaire. M. Ad. Köckert reproduit lui-même l'opinion dernière du savant critique berlinois ; mais cela ne l'empêche pas de dire que, tout de même, la *Marseillaise* n'est pas de Rouget de Lisle. Son raisonnement est simple : il collectionne tous les noms de musiciens auxquels on l'a attribuée à diverses époques : Navaigille, Alexandre Boucher, Reichardt, Holtzmann, Grisons, etc., reconnaissant d'ailleurs que « nous ne connaissons pas encore jusqu'ici avec une absolue certitude le véritable auteur de la *Marseillaise* »; mais en même temps il conclut : « Il ne peut plus cependant, à notre avis, y avoir là-dessus aucun doute, qu'en tout cas elle n'est pas de Rouget de Lisle. » Logique admirable, qui consiste à proposer le doute comme une preuve, et qui rappelle assez le procédé de ceux qui, ayant pour adversaires les plus honnêtes gens du monde, commencent à déverser sur eux l'injure et la calomnie, et s'en vont répétant ensuite que ceux-ci sont disqualifiés ! Je n'ai pas la moindre intention de rouvrir un débat sur une question que j'ai traitée en un livre de plus de quatre cents pages (1), — et je n'ai pas été étonné que M. Köckert ait négligé de consulter ce livre, car cela aurait pu changer sa manière de voir, ce à quoi il est toujours désagréable de s'exposer. Inutile d'ajouter qu'il n'a pas apporté un seul élément nouveau au débat, et n'a fait que répéter ce qu'on avait dit avant lui. Je me trompe cependant : il donne la notation du *Credo* d'un prétendu Holtzmann (qui n'a jamais existé), morceau que je n'avais pas cherché à connaître, tout le monde ayant, depuis longtemps, renoncé à cette attribution ridicule, et je lui sais le meilleur gré de l'instant de bonne humeur qu'il m'a procuré par cette lecture. Cette association de la *Marseillaise* avec les paroles liturgiques est une des choses les plus comiques que l'on puisse imaginer, et je demande s'il peut être une personne de bon sens pour soutenir qu'un tel chant ait été inspiré par de telles paroles ! C'est déjà bien assez qu'un naïf kapellmeister admirateur du chant révolutionnaire ait eu l'idée folâtre de l'adapter au texte du Symbole ! Ces Allemands, quand ils s'y mettent, ont vraiment la facétie énorme ! Julien Tiersot.

— Notre éminent collaborateur M. Edouard Schuré, l'auteur du *Drame musical*, de l'*Histoire du Lied*, des *Grandes Légendes de France*, des *Grands Initiés*, des *Sanctuaires d'Orient* et de tant d'autres pages de haute valeur, vient de publier à la Librairie académique Perrin et Cie un roman, le *Double*, qui avait déjà paru en feuilleton dans la *Nouvelle Revue*. Cette étude est la continuation de ses travaux philosophiques, déjà entrevus dans la *Vie mystique*, — l'*Ange et la Sphinge*.

Ars vitæ salvatrix, telle est la devise inscrite en tête de cet ouvrage, et elle résume bien les nobles idées qui ont présidé à sa création. Le héros, le peintre Paul Marrias, épris d'une sirène dangereuse, Gilberte Alfort, surnommée Ténébra, sera sauvé grâce à la révélation d'un idéal nouveau. En arrachant un confrère de génie à l'obscurité et à la mort, en contribuant au bonheur d'amants pauvres, en se sacrifiant lui-même, en tuant le Double mauvais qui est en lui, il gravira un échelon supérieur de la vie. La religion de la Beauté idéale sera son salut, et il sortira vainqueur des terribles épreuves qu'il aura traversées, grâce à l'Art sauveur et créateur.

L'œuvre, qui est dédiée à son frère d'armes Jean Aicard, l'auteur de la belle adaptation de l'*Othello* de Shakespeare, est écrite en cette noble et

(1) *Rouget de Lisle, son œuvre, sa vie*. 1892 (chez Delagrave). — Voir aussi *Le Chant de la Marseillaise et l'oratorio* Esther *de Grisons*, une brochure, 1892 (chez Sagot).

poétique langue à laquelle nous a accoutumés l'auteur du *Drame musical*. Aussi aura-t-elle le succès de ses précédents ouvrages et sera-t-elle appréciée par tous ceux qui ont le culte de la divine Psyché. H. I.

— La musique a Paris (1897-1898), par M. Gustave Robert (librairie Ch. Delagrave.) — Nous trouvons dans ce nouveau volume de M. G. Robert des renseignements véritablement intéressants sur le mouvement musical à Paris. Bien que nous ne partagions pas toutes les idées émises par l'auteur dans la première partie de ce volume, consacré aux « Etudes critiques », nous reconnaissons la sincérité et l'urbanité avec lesquelles elles sont exposées. M. G. Robert n'est pas un admirateur du grand maître Johannès Brahms; il éprouve le besoin de s'appuyer sur des autorités comme celle de Richard Wagner pour chercher à démontrer que le maître de Hambourg n'a pas été le « messie de la musique » qu'avait annoncé Schumann. Ceci ne prouve rien : Weber a critiqué violemment l'œuvre de Beethoven. Beethoven n'en est pas moins le titan de l'art musical. Ce ne sera ni le jugement de R. Wagner ni celui de M. Félix Weingartner, qui pourront empêcher Brahms d'être l'égal de Robert Schumann. Lorsque M. G. Robert aura fait le tour de son œuvre avec impartialité, il sera de notre avis. Nous avons assisté à bien d'autres conversions!

Souhaitons le succès qu'il mérite à cet ouvrage, qui, en dehors des études critiques, contient des renseignements fort utiles : les programmes des concerts d'orchestre de la saison 1897-1898 et la bibliographie des ouvrages sur la musique parus dans la même saison. H. I.

— Chœurs sans accompagnement, par Georges Alary. Paris, Durdilly. — La littérature du chant polyphonique, autrefois si cultivée, avant la naissance de la musique instrumentale, serait-elle à la veille de renaître au moment où la symphonie semble avoir épuisé toute la série des manifestations dont elle est susceptible? Au XVIe et même au XVIIe siècle, il n'y avait pas de soirée mondaine qui ne se terminât par l'exécution d'une de ces délicieuses compositions à trois, quatre et même cinq voix, que nous devons à la brillante pléiade des maîtres vocalistes flamands, français et italiens. Il n'y a pas bien longtemps, des compagnies se sont formées pour la restitution de ces œuvres délicates d'une époque déjà lointaine. De la salle de concert, quelques-unes de ces jolies pièces ont repassé au salon. On se reprend à trouver plaisir à les exécuter et agrément à les écouter. Il y a peut-être là une voie à explorer pour nos jeunes compositeurs. Quoi de plus charmant qu'un quatuor de voix fraîches de jeunes filles et de jeunes gens, et qu'il serait agréable dans les salons où l'on chante de les voir alterner avec les mélodies trop souvent rassassées qu'il y faut subir! Schumann, Mendelssohn et Brahms ont laissé dans ce genre, mais avec accompagnement de piano, quelques pages tout à fait exquises et charmantes.

Nous signalons aujourd'hui un recueil de compositions pour voix seules, qui méritent d'appeler l'attention : ce sont les chœurs sans accompagnement écrits par M. Georges Alary sur des paroles de Victor Hugo, de Musset, de Richepin, de Verlaine et de Leconte de Lisle. Ces œuvres délicates, bien écrites pour les voix, harmonieuses et d'inspiration facile, peuvent se dire aussi bien avec un grand chœur qu'avec un simple ou un double quatuor mixte. Elles ont été chantées, avant d'être publiées, par les Chanteurs de Saint-Gervais et par les chœurs de la Société l'Euterpe aussi bien que par des solistes, dans différents concerts à Paris, et partout très bien accueillies. Nous appelons sur ce joli recueil l'attention de nos sociétés de chœurs mixtes, de nos quatuors et octuors vocaux. Ils y trouveront de quoi renouveler et varier leur répertoire si restreint en dehors de la littérature médiévale.

— Chez le même éditeur, à Paris, vient de paraître le chœur imposé aux sociétés de première division au concours de Roanne (1898) et composé par M. Gabriel Verchère : le *Chant du tournoi*, ballade de Victor Hugo. Chœur orphéonique qui a de la franchise de rythme et de l'éclat.

NÉCROLOGIE

A Moscou, vient de mourir un chanteur belge qui eut une vogue extraordinaire et une renommée européenne, il y a une trentaine d'années : le baryton Camillo Everardi, de son vrai nom Camille Evrard. Il était né à Huy et fit ses études musicales au Conservatoire de Liége, puis à celui de Paris, où il obtint, en 1844, le premier prix d'opéra. Après différentes saisons dans des troupes de province, il partit pour l'Italie et, dix ans après, revenait à Paris sous le nom d'Everardi; il y obtenait d'éclatants succès au Théâtre-Italien, en compagnie de sa femme, qui, sous son nom de jeune fille, Georgette Brocard, s'était déjà fait une réputation solide dans le répertoire italien au théâtre de Covent-Garden. Engagé ensuite à Vienne, à Saint-Pétersbourg, à Berlin, à Londres, etc., Everardi fut un des chanteurs les plus fêtés de cette dernière période de l'opéra italien. C'était, du reste, un artiste plein de finesse. Il y a une vingtaine

d'années, il s'était complètement retiré du théâtre pour se consacrer à l'enseignement. Il y a quelque quinze ans, il fut nommé professeur de chant italien au Conservatoire de Saint-Petersbourg. Il est mort à Moscou, le mois dernier, âgé de près de soixante-quatorze ans.

— A Charlottenbourg, près de Berlin, vient de mourir, à l'âge de soixante-huit ans, la célèbre falcon de l'opéra de Vienne, M^me^ Dustmann-Meyer, que Richard Wagner comptait parmi ses meilleurs interprètes. A l'âge de dix-sept ans, M^lle^ Meyer débutait à Vienne; elle a ensuite chanté à Cassel, à Dresde et à Prague, et fut engagée, en 1857, à l'Opéra impérial, sur la demande de l'archiduc François-Charles, père de l'empereur François-Joseph, qui l'avait admirée dans *Tannhæuser*. A Vienne, M^lle^ Meyer qui s'était mariée avec l'éditeur Dustmann, fit les belles soirées de l'Opéra jusqu'en 1875, grâce à sa voix superbe, à son sentiment dramatique, à sa parfaite éducation musicale et à son intelligence. Richard Wagner l'avait remarquée, et elle fut la première cantatrice à laquelle il songea lorsqu'il eut terminé *Tristan et Iseult*. C'est à M^me^ Dustmann-Meyer qu'il voulait confier le rôle d'Iseult, lors des représentations de ce drame qu'il tenta d'organiser à Paris, vers 1860, Plus tard, c'est elle encore qu'il désigna pour créer l'œuvre à Vienne, lorsqu'elle entra en répétition, en 1862. La correspondance échangée à cette époque entre le maître et l'artiste témoigne de la haute estime en laquelle il tenait son talent. Dans une de ses lettres, Wagner parle aussi avec enthousiasme de l'interprétation du rôle de Donna Anna (*Don Juan*) par M^me^ Dustmann-Meyer, qui brillait avec un éclat non moindre dans *Fidelio*. Après avoir pris, en 1875, sa retraite à l'Opéra, M^me^ Dustmann-Meyer fut nommée professeur de chant au Conservatoire de Vienne, mais se retira après quelques années en Allemagne. Elle a laissé un souvenir ineffaçable à tous les dilettantes qui ont encore eu l'occasion de l'entendre dans ses grands rôles.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 13 au 20 mars: Princesse d'Auberge; le Roi l'a dit; Princesse d'Auberge; l'Etoile du Nord. Dimanche : Cavalleria rusticana, Orphéee. Lundi : La Walkyrie.

GALERIES. — La Dame de chez Maxim.

SOCIÉTÉ SYMPHONIQUE DES CONCERTS YSAYE (SALLE DU THÉATRE DE L'ALHAMBRA). — Dimanche 19 mars, à 2 h., premier concert extraordinaire, sous la direction de M. Félix Weingartner. Programme : 1. Ouverture de Freyschütz (C. M. von Weber); 2. Le Roi Lear, poème symphonique d'après la tragédie de Shakespeare (Félix Weingartner); 3. Concerto de violon, joué par M. Karl Halir (L. van Beethoven); 4. Symphonie en *ut* mineur (no V) (L. van Beethoven).

SALLE DE LA GRANDE HARMONIE. Vendredi 24 mars, à 8 heures du soir. Programme : 1. Quatre contes de fées (op. 132), pour clarinette, alto et piano (Schumann), MM. Hannon, Van Hout et Bosquet; 2. A) Ave Maria (Cherubini); B) Air d'Orphée (Gluck), Mlle De Cré; 3. Sonate pour alto (Scharwenka), M. Van Hout; 4. Polonaise-fantaisie (op. 61) (Chopin), M. Bosquet; 5. Deux lieder, pour contralto avec acc. d'alto (J. Brahms) : A) Désir apaisé; B) Berceuse de la Vierge, Mlle De Cré et M. Van Hout; 6. A) Rhapsodie en *mi* bémol (J. Brahms); B. Forlane (op. 26) (E. Chausson); c) Scherzo en *si* bémol mineur (Chopin), M. Bosquet.

SALLE DE LA GRANDE HARMONIE. — Lundi 20 mars, à 8 ½ h. du soir, deuxième concert, sous la direction de M. Louis Van Dam. Programme : 1. Symphonie (*ut* majeur) (Beethoven); 2. Variations pour deux pianos (Schumann), Mlles Eggermont et de Zarembska; 3. A) Air de Suzanne; B) Romance de Chérubin (Noces de Figaro) (Mozart), Mme Feltesse-Ocsombre; 4. A) Scherzo-caprice (*fa* dièse mineur) (Mendelssohn); B) Chant du soir (Schumann); c) Valse (*ut* dièse mineur) (Chopin), Mlle Eggermont; 5. Chants de Jeunes Filles (duos) : A) Chanson d'Avril; B) Chanson de Mai; c) L'Etoile du soir; D) Au Rossignol (Schumann, Mme Feltesse-Ocsombre et Mlle de Guevara; 6. Suite d'airs de ballet, pour orchestre (Grétry).

MAISON D'ART. — Quatuor Schörg. Le mardi 28 mars, à 8 ½ h., deuxième séance, avec le concours de M. Emile Bosquet, pianiste. Programme : 1. Quatuor en *la* mineur, op. 29 (F. Schubert); 2. Quatuor en *la* mineur, op. 51, no 2 (J. Brahms); 3. Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle en *la* majeur, op. 30 (E. Chausson).

Bordeaux

SOCIÉTÉ SAINTE-CÉCILE. — Dimanche 19 mars, huitième et dernier concert, sous la direction de M. Gabriel Marie. Programme : 1. Ouverture de la Grotte de Fingal (Mendelssohn); 2. Symphonie fantastique

(Berlioz); 3. Deux pièces en forme de canon (Schumann), orchestrées par Th. Dubois; 4. Antar, tableaux symphoniques (Maréchal); 5. Prélude de Lohengrin; 6. Marche hongroise de la Damnation de Faust (Berlioz).

Nancy

CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — Dimanche 19 mars, à 4 h., dixième concert, sous la direction de M. Guy Ropartz. Programme : Cantate « Wer Weiss » (Bach). 1. Chœur; 2. Récitatif, M. E. Lafarge; 3. Air, Mlle J. Flament. Cor anglais, M. Fournole; 4. Récitatif, Mlle M. De Nocé; 5. Air, M. P. Daraux; 6. Choral; Psaume CXXXVI (M. J. Guy Ropartz); Symphonie avec chœurs (van Beethoven).

Paris

OPÉRA. — Du 13 au 18 mars : La Walkyrie; Guillaume Tell; le Prophète; le Bourgeois gentilhomme.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 13 au 18 mars : La Vie de Bohème; l'Angelus; Zampa, les Rendez-vous bourgeois; Carmen; Mignon; Beaucoup de bruit pour rien; Zampa, l'Angelus.

CONSERVATOIRE.—Dimanche 19 mars, à 2 h. Programme : 1. Symphonie en *ut* (Schumann); 2. Gallia (Gounod), chantée par Mlle Grandjean; 3. Fragments de la Suite en *si* mineur (J. S. Bach); 4. Ave Maria (Th. Dubois), par Mlle Grandjean; 5. Thème varié, scherzo et finale du Septuor (Beethoven).

CONCERTS-COLONNE. — Dimanche 19 mars, à 2 h. 1/4. Programme : 102e audition de la Damnation de Faust : soli par Mlle Tanési, MM. Cazeneuve, Challet, Ballard.

CONCERTS-LAMOUREUX. — Dimanche 19 mars, à 2 h. 1/2. Programme : 1. Symphonie en *ut* mineur, no 5 (Beethoven); 2. Concerto pour violon (Mendelssohn), exécuté par M. Léopold Aüer; 3 A) Arioso de la cantate Moscou (Tschaïkowsky); B) Trois Chansons de Lell (Rimsky-Korsakow), de l'opéra de Snegourotschka, chantés par Mme Gorlenko-Dolina; 4. Concerto en *ut* mineur pour piano et orchestre (Saint-Saëns), exécuté par Mme Berthe Mark-Goldschmidt; 5. A) Orphée, romance (Gluck); B) Rêves (Wagner), chantés par Mme Gorlenko-Dolina; 6. Ouverture du Vaisseau-Fantôme (Wagner).

SALLE DES QUATUORS PLEYEL, WOLFF & Cie (22, rue Rochechouart). — Mercredi 29 mars, quatrième séance de Récital de violon donné par Joseph Debroux. Programme : 1. Concerto en *mi* (Mendelssohn); 2. Sonate, no 1, Hændel (F. A. Gevaert-Colyns); 3. Adagio, op. 49 (F. Luzzato); 4. Les Maîtres Chanteurs, paraphrase (Wagner-Wilhelmj); 5. Les Perses (Xavier Leroux); 6. Tarentelle (M. P. Marsick); 7. Fantaisie Ecossaise, op. 46 (Max Bruch).

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉRO 13

VOLUME XLV

26 MARS 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central,** rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon; Mme Lelong, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 13. 26 mars 1899

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

NOTES ET CROQUIS
SUR
JEAN-PHILIPPE RAMEAU

III. SES ŒUVRES A L'ÉTRANGER (1)

Les œuvres théoriques de Rameau, qui lui avaient procuré une grande notoriété en France avant qu'il abordât la composition dramatique, furent aussi et demeurèrent la seule base de sa réputation à l'étranger. Le *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, publié en 1722, attira immédiatement l'attention en Allemagne; il y donna naissance à des discussions que l'apparition des volumes suivants continua d'alimenter, et auxquelles s'intéressèrent les plus grands génies de l'école germanique. Par quelques lignes de Kirnberger, l'on sait que Jean-Sébastien Bach et son fils Emmanuel se rangeaient parmi les *antiramistes*. Les manuscrits autographes des *Suites françaises* et du *Clavecin bien tempéré* contiennent certains chiffres et lettres ajoutés, dans le premier recueil, à la notation de la sarabande et des deux menuets de la suite en *ré* mineur; dans le second, à celles de la fugue en *ut* mineur et du prélude en *ré* mineur, et qui paraissent prouver que J.-S. Bach s'était aidé de quelques-unes de ses propres compositions pour expliquer à ses élèves le système de la basse fondamentale de Rameau (1). L'historien anglais Hawkins, rapporte que Hændel, en parlant du maître français comme théoricien, « usait toujours des termes d'une grande considération » (2). Les savants de l'Italie n'étaient pas moins attentifs à ses découvertes et à ses doctrines; les collections manuscrites du P. Martini, au *Liceo musicale* de Bologne, contiennent des traductions italiennes inédites de plusieurs traités de Rameau, ainsi que des lettres ou des dissertations écrites à leur sujet : lorsque le savant religieux commença la rédaction de son histoire de la musique, il demanda au célèbre théoricien français des renseignements ou des opinions sur la musique de l'antiquité, que d'ailleurs Rameau ne connaissait guère ; aussi renvoya-t-il à un ami inconnu la missive du P. Martini avec cette annotation : « Vous voyez de quoi il est question. » J'ai des idées sur le tétracorde, *son* » *auteur est-il cité?* C'est ce que je voudrois » savoir, aussi bien que celui qui donne à » entendre que Pytagore étoit fondé en » progressions (3) ».

(1) Voyez le *Guide Musical* des 24 avril, 1er mai, et 31 juillet 1898.

(1) SPITTA, *J.-S. Bach*, t. II, p. 598 et 604.

(2) HAWKINS, *History of music* (1776), 2e édit., 1853, p 901.

(3) *Lettres autographes recueillies par le peintre J.-L Boilly, décrites par Et. Charavay*, 1874, 8°, n° 721.

Il n'est donc pas surprenant que, dès 1732, et avant qu'il eût fait jouer aucun de ses opéras, Rameau ait eu les honneurs d'une notice dans le *Musicalisches Lexicon* de Walther, le plus ancien de tous les dictionnaires biographiques musicaux. La notice était, à vrai dire, aussi concise que sèche, mais elle mentionnait le *Traité* de 1722, le *Nouveau système*, et les trois recueils de pièces de clavecin. En 1754, Marpurg inséra dans ses *Beiträge*, qui étaient en partie formés d'analyses et de traductions d'écrits étrangers, une biographie de Rameau, qu'il gratifiait par erreur des prénoms de *Jean-Baptiste*, mais dont il cataloguait les œuvres théoriques et pratiques. « Ses mérites pour l'harmonie, dit- » il, sont trop connus pour qu'il soit besoin » d'en faire l'éloge. Ses opéras sont jour- » nellement critiqués et journellement en- » tendus avec plaisir. Il joint à des mérites » musicaux que les ignorants seuls peu- » vent lui contester, beaucoup d'érudition » et de science, particulièrement dans les » mathématiques et les langues. Son style » musical paraît cherché à ceux qui n'y » sont pas habitués. On croirait que ses » pensées lui coûtent beaucoup de peine. » Cependant il est connu qu'il a écrit cer- » tains opéras en l'espace de quinze jours, » ce qui prouve la vivacité et l'abondance » de son inspiration (1) ».

De cette inspiration, Marpurg n'aurait pas pu juger personnellement : car s'il avait étudié les doctrines de Rameau, s'il avait même été à leur sujet le contradicteur de Kirnberger, rien de ses opéras ne lui était accessible en Allemagne par l'audition.

Etudier la situation de l'auteur de *Dardanus*, en tant que compositeur, vis-à-vis de l'étranger, est un moyen assuré de se convaincre de l'isolement où vivait, au XVIIIe siècle, notre école nationale de musique. Depuis le temps de Lully, les amateurs parisiens s'amusaient à disserter sur la musique française et la musique italienne : ils n'étaient à vrai dire bon juges ni de l'une ni de l'autre; car le trop grand rapprochement où ils se trouvaient de la première ne permettait encore aucune vue générale, et pour juger de la seconde ils ne pouvaient s'appuyer que sur d'insuffisants fragments. Après même que la fameuse querelle des Bouffons eût fait couler des flots d'encre, les musiciens ou les critiques français se trouvèrent encore ne connaître, et de façon superficielle, qu'un seul côté de l'art ultramontain. On leur avait montré quelques échantillons de l'*opera buffa :* rien ne les avait renseignés sur l'*opera seria*, qui était, sous le triple rapport du drame, de la musique et de la mise en scène, l'antipode absolu de la tragédie lyrique française.

Par une exacte réciprocité, les musiciens européens qui n'avaient pas eu l'occasion de visiter la France, et chez lesquels régnaient sans partage les chanteurs italiens avec le répertoire de l'*opera seria*, étaient dans une semblable ignorance des œuvres qui constituaient ce genre de la tragédie lyrique française, genre absolument particulier à notre pays, et, comme a eu cent fois raison de le dire M. Saint-Saëns, bien plus *éminemment national* que le futur opéra-comique. De Lully, certains fragments avaient traversé les frontières; grâce aux élèves étrangers qu'il avait attirés à Paris, ou qui avaient pendant un temps figuré dans son orchestre, comme Muffat et Cousser; les morceaux symphoniques, ouvertures et ballets, de ses partitions, avaient été même agréés comme modèles de forme chez les compositeurs allemands de musique instrumentale; on avait tenté sur quelques théâtres princiers des adaptations, plus ou moins modifiées, de quelques-uns de ses plus célèbres ouvrages. Bientôt la formule de Scarlatti s'était partout imposée pour l'*opera seria*, et les Allemands comme les Anglais et les Italiens s'y étaient uniformément pliés.

Rameau entrait dans la vieillesse, et jouissait depuis vingt ans en France d'une admiration devenue peu à peu unanime, lorsque pour la première fois lui fut apportée la nouvelle, en apparence extraordinairement flatteuse, du succès d'une de ses dernières œuvres sur un théâtre d'Al-

(1) Marpurg, *Historisch-Kritisch Beiträge zur Aufnahme der Musik*, t. I, 1754, p. 454 et suiv.

lemagne. Le *Mercure de France* annonçait la chose en ces termes :

« Nous croyons devoir rendre compte » ici d'un événement fort glorieux pour » notre théâtre lyrique, et très flatteur » pour MM. de Cahusac et Rameau. On a » traduit en vers italiens l'opéra de *Zo-* » *roastre*, et il a été représenté pendant le » carnaval dernier avec une grande magni- » ficence et beaucoup de succès sur le » théâtre royal de Dresde. » Après avoir cité des extraits de la traduction italienne, le journaliste ajoutait : « Ainsi, grâce aux » talents singuliers de M. de Cahusac pour » un genre aussi difficile que peu connu, » et à la réputation extraordinaire de M. » Rameau, la France partage avec deux » de ses auteurs modernes un honneur » dont nos poètes lyriques n'avoient pas » encore joui (1) ».

Pour plus amples renseignements, il est bon de consulter les historiens allemands ; et dès que l'on est en présence d'une relation exacte, l'événement si glorieux change subitement d'aspect : il ne s'agit plus d'une véritable traduction, mais d'une adaptation ou d'une imitation, docile encore quant au livret, étrangement hardie quant à la partition.

(*A suivre*). MICHEL BRENET.

(1) *Mercure de France*, mai 1752, p. 164 et suiv.

SUR LA WALKURE

RICHARD WAGNER a cela d'admirable qu'en ses ouvrages, on aperçoit toujours du nouveau ; alors même qu'on se flatte de les posséder à fond, la joie de l'exploration est incessante, et aussi la surprise de la découverte. Entendons-nous bien, il ne s'agit pas de cette sotte vanité d'une Philaminthe expliquant à Trissottin en personne les beautés de son fameux « quoi qu'on die », persuadée qu'elle les comprend mieux que lui. Il ne s'agit pas davantage d'en remontrer aux innombrables commentateurs de Wagner, en usurpant sur eux l'honneur de quelque interprétation inédite. Qu'ils aient épuisé la matière, cela est possible, bien qu'à parler franchement, je n'en croie rien. Si M. Kufferath nous fait attendre son *Tannhæuser*, alors que logiquement il aurait dû commencer par là sa copieuse série d'études sur le théâtre de Wagner « de *Tannhæuser* à *Parsifal* », ne serait-ce pas, indépendamment de ses tâches quotidiennes, parce qu'il est stupéfait de l'accumulation progressive des gloses qui s'empilent dans sa bibliothèque, embarrassant d'autant plus sa mise au courant qu'elles éveillent dans son esprit des idées imprévues? L'œuvre de l'exégèse wagnérienne n'est pas près de finir, et je suis convaincu qu'elle se prolongera par delà les siècles. Il en sera de Wagner comme de Shakespeare et de tous les grands maîtres où l'humanité continue de se retrouver, modifiât-elle son orientation, parce qu'ils sont non pas seulement les hommes d'une époque, mais des hommes de tous les temps, pour parler comme Ben Jonson sur Shakespeare lui-même, son contemporain. Mais je ne m'occupe ici que des plus modestes auditeurs, de ces curieux qui, d'abord intrigués par un art contesté, ayant fait un loyal effort pour se l'assimiler, ont été insensiblement conquis, après mainte hésitation peut-être et mainte résistance, et s'étonnent aujourd'hui encore de s'intéresser à des épisodes qui les avaient laissés froids et rétifs.

Voici, par exemple, cette *Walkure* que la Monnaie vient de reprendre, poursuivant lentement le groupement des quatre partitions du *Ring*, — il ne lui en manque plus qu'une, la *Gœtterdæmmerung*, pour organiser le cycle intégral de la trilogie.

Lorsque la *Walkure* fut donnée à Bayreuth, en août 1876, les scènes II et III du deuxième acte — l'altercation de Fricka et Wotan, puis le long dialogue entre Wotan et Brunnhilde — angoissèrent prodigieusement et même impatientèrent toute la salle. Le fait est notoire. L'impression fut générale. Wagnériens et antiwagnériens communièrent dans la lassitude et l'ennui. A quoi cela tenait-il ? A quelque insuffisance d'exécution ? Pour ce qui est de Fricka, la réponse est affirmative depuis 1896, l'apparition de Marie Brema ayant alors réhabilité la Junon du Walhall en ennoblissant son intervention cramponnante, en restituant toute l'autorité de sa revendication des droits et des devoirs du mariage, et en motivant du même

coup le revirement de Wotan, d'abord indulgent aux ardeurs de l'amour libre, préoccupé surtout de libre humanité, de libre héroïsme, car il compte sur l'homme pour recueillir et féconder son œuvre, dont il pressent la fin, prophétisée par Erda ; et si Fricka finit par avoir raison de sa complaisance pour l'adultère incestueux de Siegmund, c'est qu'elle a touché juste en lui prouvant que ce prétendu libre héros n'est en réalité que le vassal favori du dieu qui l'avantage en l'armant de l'épée Nothung (1), presque un talisman. Mais la dispute de Wotan et Fricka n'avait pas trop indisposé le public de 1876, d'abord parce que, des deux scènes, elle est la première et la plus courte, ensuite parce qu'elle se termine sur un chant large et superbe, franchement mélodique, comme la scène d'Ortrude retournant et envoûtant Telramund au deuxième acte de *Lohengrin*, et comme le monologue de Hans Sachs au deuxième acte des *Maîtres Chanteurs*. C'est la conférence de Wotan à Brunnhilde qui déchaîna l'agacement unanime. On étouffait dans l'obscurité, et de tous côtés on entendait des hoquets et des quintes de toux, signes certains d'un échec, car, dominé par l'œuvre, le rhume est réduit au silence, et le coryza lui-même refoule son irrésistible éternuement. Et, bien que l'auditoire fût décidé à s'interdire toute marque d'approbation ou d'improbation, plus rigoureusement qu'en une cour de justice, on ne sait trop ce qui serait arrivé si les deux amants fugitifs, Siegmund et Sieglinde, avaient tardé une seconde de plus à rentrer en scène. Mais enfin, les voici : on respire. Il semble que le drame se renoue après un fastidieux intermède.

A la sortie, ce ne fut qu'un cri : — Quelle idée de nous raconter le *Rheingold!* A quoi bon? Nous le savons par cœur, l'ayant entendu la veille.

Notez que, dans sa conférence, Wotan ne fait que peu d'allusions au *Rheingold*, juste ce qu'il en faut pour établir quelques points de repère, et que ses explications à Brunnhilde, comme les récits de Siegmund à Sieglinde et Hunding au premier acte, ont essentiellement pour but d'initier le public aux événements qui se sont passés entre le *Rheingold* et la *Walkure*. Donc, la critique portait à faux. Il fallait trouver mieux. D'autres se rabattaient sur la médiocrité relative de l'intérêt musical qu'offrait ce long discours, tant au point de vue de la déclamation lyrique que de l'orchestre. Et, mis au courant de l'objection, Wagner se fâchait. Car on se tromperait fort si l'on s'imaginait Wagner affectant le tic de l'incompréhensibilité, très à la mode aujourd'hui. Génie lucide, sachant très nettement ce qu'il voulait et ce qu'il faisait, il entendait être compris d'emblée, et non pas s'en remettre à la postérité ; cette fiche de consolation ne lui suffisait pas. Et c'est pourquoi, à ceux qui lui parlaient musique à propos de cette scène, il répondait, tour à tour furieux, railleur ou mélancolique : « Vous en êtes encore à l'opéra. Il vous faut un morceau. Mais il ne s'agit pas de musique ici, il s'agit de drame. La scène est capitale au point de vue de l'évolution dramatique de la trilogie. Qui n'en saisira pas les moindres détails demeurera étranger à la pensée de Wotan, personnage essentiel d'une œuvre qui devait porter son nom, et partant le développement logique de l'action ne sera pour celui-là qu'une énigme sans mot. Il n'y verra que Loge... » C'était sa façon de dire : « Il n'y verra que du feu ».

Un souvenir de 1883 fait antithèse à celui de 1876. L'auteur du *Roi d'Ys* vint alors à Bruxelles pour entendre le *Ring*, interprété à la Monnaie par la troupe d'Angelo Neumann. Même en cette scène de la *Walkure*, l'attention et la sympathie d'Edouard Lalo étaient surtout éveillées par la musique, et davantage encore par la technique de l'instrumentation, dont le caractère dramatique le frappait, encore qu'il n'eût du texte qu'une idée assez sommaire, et que ce praticien de l'alto, de la musique de chambre et de la symphonie, tardivement promu à l'opéra, se permît d'en plaisanter. « Les paroles me gênent, » disait-il en souriant. Quel dommage que Wagner ne fût pas là ! Chacun sait qu'il était à Venise, au palais Vendramin, où la mort devait le surprendre quelques jours après les représentations bruxelloises du *Ring*, dont le succès fut une de ses dernières joies. S'il avait entendu Lalo, gageons qu'il l'eût remercié de lui fournir une

(1) Délivrance, d'après Schuré ; Détresse, d'après Wilder et maint autre ; l'épée Urgence, d'après Catulle Mendès, dont la trouvaille chevaleresque nous semble particulièrement heureuse.

revanche contre la critique ultra-musicale de ses auditeurs de 1876. Mais peut-être, à part lui, tout en remerciant son vengeur, eût-il admiré, non sans quelque ironie, cette intuition de la valeur dramatique de l'orchestre se conciliant avec une sorte d'indifférence à l'égard des indications précises du poème.

Mais maintenant, où en sommes-nous? Eh bien, nous devons constater, ce me semble, que Wagner était dans le vrai et qu'il a pleinement atteint son but, même dans cette scène jadis si controversée, comme dans l'ensemble de la *Walkure* et la totalité du *Ring*.

Je sais des passionnés de la *Walkure* qui ne guettent dans cette partition que le *lied* du Printemps et le rythme de la Chevauchée. Pourtant, j'en ai vu cette fois que la terrible conférence de Wotan à Brunnhilde commence à intriguer sérieusement, en attendant qu'elle les captive. Mais aussi, comme il est attachant, le drame interne qui se joue là dans l'âme anxieuse du dieu, et avec quelle habileté scénique —j'allais dire avec quelle étonnante roublardise d'homme de théâtre — Wagner a réussi à figurer et à rendre tangibles en quelque sorte les idées et les sentiments qui se combattent en elle! Un Shakespeare en eût fait un nouveau monologue d'Hamlet, une variante du fameux *To be or not to be*. Car c'est bien de cela qu'il s'agit. Wotan sait que sa divinité finira. Erda l'en a suffisamment averti dans le *Rheingold*. A cette fin, à ce crépuscule, à cette éclipse définitive de son prestige suprême, il n'aspire pas encore de toute la franchise qu'il avouera dans *Siegfried*, lorsqu'il retrouvera Erda au premier tableau du troisième acte. Mais il a le pressentiment de la nuit, et, s'il a perdu l'espoir d'être éternellement, il veut du moins que son œuvre ait un continuateur, l'homme intégral, le libre héros. Etre ou ne pas être? se demande Hamlet. Ne pas être, soit, répond Wotan, mais survivre dans une race qui fécondera ma pensée et prolongera mes créations. De cette race de héros, quel sera le fondateur? Son Désir lui désigne Siegmund. Un rêve immoral dont Fricka lui dénonce la fragilité. Wotan cède. Fricka lui a montré son Devoir; il l'accepte, navré mais résolu. Ecartant le Désir, le Devoir s'arme de Volonté. Et cette Volonté, c'est Brunnhilde. Il l'éclaire, il l'instruit, il se flatte d'avoir dissipé ses doutes, persuadé ses hésitations. Mais Brunnhilde est elle-même la fille du Désir, et quand reparaît le premier bénéficiaire des préférences de Wotan, le triste Siegmund, le persécuté de Hunding, le fidèle amant de Sieglinde, le Devoir s'oublie, la Volonté mollit, Brunnhilde s'attendrit, Brunnhilde passe à l'ennemi. Elle sera vaincue avec Siegmund, elle sera punie après lui, moins rigoureusement, puisqu'elle aura réussi, au troisième acte, à calmer les farouches colères de Wotan. Mais surtout elle aura personnifié les troubles de conscience du dieu palinodique, et cette trouvaille de personnification est précisément le tour de force d'art dramatique qui donne un si rare intérêt à la *Walkure*, jusque dans sa scène jugée d'abord la moins accessible, où la subtilité même est plastique, où les moindres palpitations du cœur prennent forme palpable et vie agissante.

Autre victoire de Wagner et de sa théorie sur la fusion intime du drame et de la musique, de la scène et de l'orchestre, s'éclairant mutuellement, se déterminant et en quelque sorte se créant l'un par l'autre. En 1876, la partition absorbait tout. Que n'y cherchait-on pas? Que n'y trouvait-on pas? Maintenant qu'on la sait par cœur, on ne l'écoute plus. Mais comme on l'entend! On ne l'analyse plus. Mais comme on la pénètre, et comme elle aide à pénétrer le drame! Les deux facteurs de l'émotion dramatique se présentent en ordre renversé. Jadis, on promenait sur l'orchestre la lanterne du texte pour attribuer une signification définie aux combinaisons de motifs et de timbres. Aujourd'hui, la lumière de l'orchestre se projette sur la scène, sans qu'on y prenne garde, mais non pas, certes, sans qu'on en jouisse. Et tel était bien le rêve de Wagner quand il ambitionnait de compléter Shakespeare par Beethoven.

CHARLES TARDIEU.

Chronique de la Semaine

PARIS

SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSIQUE

M. Sylvio Lazzari a déjà abondamment démontré qu'il avait de hautes visées en art et qu'il connaissait fort bien son métier. Son *Octuor* pour

instruments à vent, qui fut composé en 1888 et que l'on entendait pour la première fois à la « Société nationale de musique », le samedi 18 mars, nous apporte une nouvelle preuve de son talent. Mais nous sera-t-il permis de faire remarquer que, chez lui, comme chez beaucoup de ses coreligionnaires en art, la crainte d'être banal enlève l'élan, la simplicité, la largeur qui sont des éléments indispensables pour la réussite complète d'une œuvre artistique. Il semblerait que lorsque M. Lazzari découvre un thème caractéristique, il hésite à le développer naturellement et à se laisser aller à son inspiration, pour le rendre beaucoup moins saillant en ayant recours à la continuelle recherche de tonalités savantes et audacieuses. Cette manière de procéder enlève un charme à la composition, la rend fort souvent monotone et, chose assez curieuse, la fait verser dans un autre genre de banalité. Le début de l'*allegro* de son *Octuor* fait songer à Weber; l'*adagio* emprunte nombre d'effets à l'école wagnérienne l'*allegro scherzando* est peut-être la partie la plus personnelle. A quoi reconnaît-on la personnalité, me dira-t-on? C'est fort simple : écoutez une page de Mendelssohn, de Schumann, de Brahms, de Berlioz, de R. Wagner.....; regardez une toile de Corot, de Delacroix, de Rubens, de Frans Hals, de Rembrandt.....! Vous sera-t-il possible, si vous êtes tant soit peu artiste, de ne pas reconnaître les auteurs de ces pages ou de ces toiles? Nous vous défions d'en dire autant d'une page de M. Lazzari. C'est de la musique impersonnelle, et elle est telle parce que, en vertu des recherches continuelles de l'auteur pour éviter le commun et se rapprocher le plus possible des maîtres qu'il adore, il finit par perdre le style qu'il pourrait peut-être avoir. L'*Octuor* de M. Lazzari était fort bien interprété par MM. Barrère, Gaudard, Brun, Richardot, Valaire, Garrigue fils, Flament et Mesnard.

C'est à la même école qu'appartient M. Albeniz, dont les trois proses : *Crépuscule, Tristesse, Il en est de l'amour*, chantées très vaillamment par M^lle^ Thérèse Roger, auraient pu fournir des arguments à M. Fierens Gevaert pour un chapitre de son ouvrage *La Tristesse contemporaine*. Il y a beaucoup d'ombre dans ces trois chants, et peu de soleil. Le dernier, cependant, nous a semblé s'éclairer de quelques rayons. Qu'une belle et noble simplicité ferait mieux l'affaire!

En écoutant, au contraire, la *Sonate* pour piano et violoncelle de L. Boëlmann, mise en valeur par Mme Roger-Miclos et M. Carcanade, on voit tout de suite que le regretté compositeur, enlevé si prématurément à l'art, recherchait la clarté, bien qu'ayant recours à un beau travail scientifique, Tout, dans sa *Sonate*, n'est peut-être pas parfait; mais, au moins, les thèmes s'y dessinent nettement notamment celui de l'*andante;* qui donne un écho de la *Marche funèbre* de Chopin. Il y a là des accents émus, et le violoncelle y dessine un motif charmant que M. Carcanade a bien dit. Quelle intensité d'expression Mme Roger-Miclos a mise dans l'interprétation de cette œuvre!

La *Suite* pour piano de M. Paul Lacombe, dont c'était la première audition, ne nous a pas paru à la hauteur de certaines pages de l'auteur d'*Esquisses et Souvenirs*. Le *prélude appassionato* est beaucoup trop tourmenté et surchargé de notes. Il ne répond pas certes à l'effet qu'en attendait le musicien. L'*allegretto-pastorale* est, au contraire, de bonne venue; l'inspiration va de pair avec la science. Il faudrait entendre à nouveau le *lento-doloroso*, dont un des thémes rappelle l'*Oiseau-prophète* de Schumann, et l'*allegro* final pour porter un jugement impartial sur cette œuvre du distingué compositeur, dont G. Bizet tenait les premières compositions en haute estime. M. Paul Lacombe ne pouvait choisir de meilleur interprète, pour présenter sa nouvelle composition au public, que Mme Roger-Miclos.

Le succès de la soirée a été pour la belle *Sonate* en *sol* (op. 78) pour piano et violon de Johannès Brahms, jouée dans un style superbe par M^lle^ Boutet de Monvel et M. Armand Parent, — ainsi que pour le *Prélude, Choral et Fugue* de César Franck, magistralement présenté par M^lle^ Boutet de Monvel. Voilà deux compositeurs qui, depuis leur disparition, n'ont fait que grandir dans l'estime et l'admiration des intellectuels! La Société nationale de musique s'honore grandement en donnant une large hospitalité à leurs maîtresses pages. HUGUES IMBERT.

CONCERTS LAMOUREUX

Au Cirque d'Eté, concert de virtuoses et programme de fin de saison, c'est-à-dire programme offrant très peu d'intérêt, à l'exception toutefois de la *Symphonie* en *ut* mineur de Beethoven, qui, elle, est de toutes les saisons et toujours intéressante.

Trois solistes se sont donc fait entendre : une chanteuse, un violoniste et une pianiste.

Mme Gorlenko-Dolina est une excellente artiste, douée d'une charmante voix de mezzo. C'est grand dommage qu'elle s'obstine à ne pas modifier son répertoire, composé de romances et de chansons, fort bien choisies pour un auditoire de salon, mais qui produisent peu d'effet dans une vaste salle comme le Cirque d'Eté. Elle a chanté en français (mais avec un accent déplorable) l'air d'*Orphée* de Gluck; en allemand, *Rêves*, romance de Wagner qui nous était déjà très connue; et en russe les trois chansons de *Lell*, tirées d'un opéra de Rimsky-Korsakow, qu'elle nous avait déjà fait entendre l'année dernière à pareille époque, et enfin, l'*arioso* de *Moscou*, cantate de Tschaïkowsky, que nous ne connaissions pas e[t] qu'il eût été préférable de nous laisser ignorer.

Mme Gorlenko-Dolina a obtenu un très vi[f] succès en interprétant toutes ces petites pièce[s] avec un goût exquis; mais la moindre scène d'u[n]

grand-opéra russe inconnu en France — et il n'en manque pas — aurait bien mieux fait notre affaire.

Grand succès également, et très mérité, pour M. Léopold Aüer, qui a exécuté très brillamment et avec une grande pureté de son le *Concerto* pour violon de Mendelssohn.

Quant à M^me^ Berthe Mark-Goldschmidt, elle a joué très correctement, mais sans la moindre expression, le *Concerto* en *ut* mineur de Saint-Saëns.

Dans l'exécution de la *Symphonie* en *ut* mineur, dirigée par M. Chevillard, on n'a pas retrouvé cette précision, cette netteté, ce soin dans les détails, auxquels M. Lamoureux nous avait habitués. Cette exécution un peu monotone et parfois indécise n'est pas pour nous faire oublier l'interprétation que nous donnait dernièrement M. Félix Weingartner, interprétation merveilleuse, que je me suis plu à signaler, dont M. Edouard Schuré a parlé en termes si élogieux, et que je déclarerais volontiers supérieure à toutes celles qu'il nous a été permis d'entendre à Paris, si je ne craignais d'encourir une seconde fois les reproches de mon très aimable confrère, M. Gustave Robert, l'auteur de la *Musique à Paris*. ERNEST THOMAS.

⚜

Aux Concerts Colonne, dimanche dernier, cent-deuxième audition de la *Damnation de Faust*. Vous verrez que nous arriverons à la cinq-centième ! Le public ne se lasse pas de cette musique captivante, vibrante, en laquelle Hector Berlioz a mis toute sa science et toute son âme. Musique de poète qui enchante tous ceux qui ont l'adoration du Beau ! Il faut dire que M. Colonne dirige cette œuvre maîtresse avec une maëstria remarquable et que son orchestre lui obéit à la baguette ! Les soli étaient fort bien chantés par M^lle^ Tanési, MM. Cazeneuve, Challet et Ballard. I.

⚜

Les applaudissements ont récompensé comme convenait, les excellents artistes M^me^ Calliat, MM. Calliat, Serdreau, Chavy et Sapin, qui se consacrent à l'interprétation de la musique de chambre classique.

Le programme de la séance du 15 mars comprenait : le *Quatuor* n° 18 de Mozart, la *Sonate* pour piano n° 31 et le *Quatuor* n° 10 de Beethoven.

L'exécution de ces œuvres a montré, une fois de plus, le talent et la conscience des artistes de la société Haydn-Mozart-Beethoven. A. L.

⚜

M^lle^ Jenny Loutil a la bonne fortune d'avoir, pour l'accompagner, l'orchestre Lamoureux conduit par M. Chevillard, et cette circonstance, indépendamment du très réel talent de pianiste que nous nous plaisons à lui reconnaître, fait de ses concerts à la salle Pleyel une véritable solennité qui attire rue Rochechouart une affluence d'élite. Nous en étions le vendredi 17 mars, et nous nous acquittons envers la gracieuse artiste d'une véritable dette en mentionnant que rarement concert a eu son programme mieux combiné et plus parfaitement exécuté.

Le *Concerto* en *mi* bémol n° 5 de Beethoven a été goûté de tous ceux qui aiment la vraie et la belle musique. C'était admirable, et l'interprétation en a été parfaite.

Le *Deuxième Concerto* de Théodore Dubois n'était pas une primeur de la saison. Il avait déjà été applaudi en décembre dernier au Concert Lamoureux. C'était alors M^lle^ Kleeberg qui était la concertante; et pour l'avoir compris dans un sens un peu différent, M^lle^ Loutil n'en a fait ni une œuvre moins agréable, ni un morceau plus original. Musique d'artiste délicat, mais trop défiant de lui-même et qui semble redouter les responsabilités personnelles, et avec cela, une grâce indéniable, des passages charmants, un ensemble au premier chef mélodique et des qualités de style qui font que l'on ne peut jamais juger que favorablement une œuvre du distingué directeur du Conservatoire.

M^lle^ Loutil a voulu faire de la vélocité dans le *scherzo* du *Concerto* en *ré* mineur de H. Litolff. Elle en a fait, elle a été applaudie, c'était justice. Passons.

Le concert se terminait par la *Fantaisie* op. 15 de Schubert-Liszt, composition délicieuse, toute de grâce et de verve, dans cette facture caractéristique qu'il est impossible de méconnaître et qui impose l'admiration au plus réfractaire. L'ensemble a été exquis. Orchestre et piano ont rivalisé d'élégance et de légèreté. Succès fou et légitime.

M^lle^ Loutil avec une discrétion parfaite a été très réservée sur le chapitre du piano seul. *Au soir*, de Schumann, *Soirées de Vienne*, n° 6, de Schubert, deux pages merveilleuses et fort bien jouées, et c'est tout. C'est tout, car mieux vaut ne pas parler de la *Deuxième Rapsodie hongroise* de Liszt. Nous n'aurions osé, par respect pour la mémoire de l'éminent pianiste, tenir le propos que nous reproduisons comme mot de la fin : « Cette rap-» sodie, ce n'est plus jouable que par la musique » du 170^e^ de ligne, au Jardin des Plantes. »

A. M.

⚜

Il faut que l'artiste qui se présente au public pour taquiner l'ivoire soit réellement d'une jolie force pour pouvoir retenir pendant deux grandes heures les auditeurs sous le charme. M^lle^ Fulcran remplit cette condition, puisque, le lundi 20 mars, à la salle Erard, elle a captivé son auditoire. Nous avons déjà narré ses mérites, qui n'ont fait que grandir. C'est surtout dans les passages de douceur qu'elle vous séduit ; les traits liés sont lancés comme de véritables fusées ; les staccati sont d'une rare délicatesse. L'expression, chez

elle, est également très remarquable; peut-être pourrait-on lui reprocher quelque dureté et l'emploi trop fréquent de la pédale dans les passages de force, ce qui amène de la confusion. Mais l'ensemble de son jeu est vraiment à louer et très personnel. Nous ne pouvons qu'approuver le programme de sa séance : *Variations* de Beethoven, d'une si grande allure; *Prélude et Fugue* de Bach, *Gigue* de Hændel-Bülow, sorte de mouvement perpétuel, *Fantaisie* (op. 15) de Schubert, remplie de charme, mais un peu longue; *Kreisleriana*, de Schumann, tableau d'un pittoresque et d'une poésie achevés; *Quatre études* de Chopin; *Les Abeilles*, extraites du poème virgilien de M. Th. Dubois; *Rapsodie*, si fière, de Johannès Brahms, et enfin *Intermezzo en octaves* de Leschetisky. H. I.

⚜

La troisième séance de musique de chambre de M. Edouard Nadaud était consacrée aux œuvres de M. Ch.-M. Widor. Ce fut l'occasion d'entendre de nouveau le *Quintette* (op. 68) pour piano et cordes, qui, bien que joué rarement, offre le plus vif intérêt. C'est l'œuvre forte d'un musicien consommé et, comme toutes les œuvres fortes, elle nécessite plusieurs auditions avant d'être appréciée à sa juste valeur. Ce *Quintette*, composé en 1896, est divisé en quatre partie qui, à l'exception du *scherzo*, sont construites sur une idée fondamentale. C'est ainsi que l'*andante* est le contre-sujet du second thème du *moderato* (première partie) et que le premier thème de ce *moderato* devient le second thème du dernier. Le *scherzo*, par son allure vive et un peu âpre, fait songer involontairement à une page fantastique du *Faust* de Gœthe. La *Sonate* pour piano et violon est de composition moins récente, puisqu'elle porte le numéro d'œuvre 50. Elle est, en effet, moins travaillée; mais l'élément mélodique y est charmant, et nous ne pouvons jamais entendre l'*andante* sans nous rappeler le thème d'un *adagio* d'une des *Sonates* de Rubinstein pour piano et violon. Ce n'est qu'une rencontre fortuite, bien entendu, mais intéressante à signaler. Cet *andante* a eu un vif succès.

M. Engel, malgré une grippe assez forte, a dit avec un art parfait les beaux *Soirs d'été*, mélodies d'après le poème de Paul Bourget.

La séance prenait fin avec le *Trio* (op. 19) pour piano, violon et violoncelle, qui ne fut pas moins apprécié que les compositions précédentes.

M. Ch.-M. Widor tenait le piano. MM. Nadaud, Gibier, Balbreck et Cros-Saint-Ange lui prêtaient leur précieux concours. M. Balbreck remplaçait comme altiste ce pauvre Trombetta, qui vient de mourir. H. I.

⚜

Le quatrième et dernier concert de musique de chambre pour instruments à vent a dignement clôturé la série.

Les artistes composant la société, aussi bien que ceux qui prêtaient à la séance leur concours exceptionnel se sont montrés des exécutants de premier ordre.

Le répertoire classique était représenté par le *Trio* pour piano, clarinette et alto, très finement joué par MM. Géloso, Minart, Giannini, et la grande *Sérénade* de Mozart, a été parfaitement exécutée.

Le *Divertissement* de M. Perilhou et la *Suite* pour flûte et piano de M. Widor composaient la partie moderne du programme.

La musique de M. Widor est empreinte d'un charme incontestable. M. Gaubert, l'a interprétée, notamment la *Romance*, avec le goût et la délicatesse désirables.

Et maintenant, il reste à souhaiter que la société continue l'année prochaine le cours de ses si intéressantes et si instructives auditions. A. L.

⚜

Ce n'était pas la première fois que nous étions conviés à applaudir le beau talent du violoniste J. White, et nous avons pu, une fois de plus, apprécier le mercredi 15 mars, à la salle Erard, la finesse et l'élégance de son jeu. M[lle] C. O'Rorke prêtait à cette soirée le concours de son beau talent de chant, et l'on a fort goûté son interprétation de romances de Beethoven. N'omettons point, ce serait coupable, de mentionner MM. Luzzato, Casella et Deslandres, ce dernier, comme on sait, à la fois compositeur et interprète, fort admiré dans l'un et l'autre rôle. Nous sommes heureux de constater qu'il n'est plus, aujourd'hui, de programme bien composé où Brahms n'ait sa place, et il n'y a qu'à s'en féliciter lorsqu'on rencontre, pour le traduire, d'aussi excellents artistes. A. M.

⚜

La Société des Compositeurs de musique a donné jeudi 23 mars, salle Pleyel, une soirée musicale où ont été entendues des œuvres de MM. Mel Bonis, Georges Caussade, G. Falkenberg, Filliaux-Tiger, Paul Rougnon, Th. Sourilas et Anselme Vinée, interprétées par M[lles] Aubry, Blanche Caussade, Delcourt, et MM. Bertain, Dantu, Gatimel, Girod, Laffitte, Pénable, Paul Séguy, Willaume, les chœurs de la Société Galin-Paris-Chevé, et les auteurs.

⚜

M[lle] Marguerite Long, la jeune et brillante pianiste, a donné, le vendredi 24 mars, un trés intéressant concert à la salle Pleyel, avec le concours de M[lle] Odette Leroy et de M. Roillet.

⚜

Au théâtre de l'Opéra-Comique, a eu lieu, vendredi 24 mars, la première représentation de *Beaucoup de bruit pour rien*, opéra en quatre actes et cinq tableaux, poème d'Ed. Blau d'après Shakes-

peare, musique de Paul Puget. L'œuvre est intéressante et révèle chez le musicien des qualités dramatiques. Un compte rendu en sera donné dans le prochain numéro du *Guide Musical*.

⚜

C'est au palais de Compiègne que seront installés cette année les concurrents pour le grand prix de Rome de musique.

Les loges du Conservatoire ont été, en effet, reconnues insuffisantes et insalubres ; il fallait donc chercher un local nouveau; l'on n'a pas pu en découvrir un dans Paris.

⚜

La Société des Compositeurs de musique de Paris met au concours, réservé aux musiciens français seuls, pour l'année 1899 :

1° Une *Ouverture* à grand orchestre pour l'Exposition universelle de 1900.

Prix unique de 1,000 francs, offert par M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts.

2° *Œuvre symphonique* pour piano et orchestre.

Prix unique de 500 francs, fondation Pleyel-Wolff.

3° *Fantaisie concertante* pour piano et violon.

Prix unique de 300 francs, offert par M. Albert Glandaz.

4o *Un morceau de chant* avec accompagnement de piano et un instrument obligé.

Prix unique de 150 francs, offert par Mel Bonis.

Les manuscrits devront être adressés, avant le 30 novembre 1899, à M. Weckerlin, archiviste, au siège de la Société, rue Rochechouart, 22, maison Pleyel-Wolf-Lyon et Cie.

Pour le règlement et tous renseignements, s'adresser à M. D. Balleyguier, sécrétaire général, villa Rubens, impasse du Maine, 9.

⚜

La deuxième Séance de musique de chambre de MM. Chevillard, Hayot et Salmon aura lieu le mardi 28 mars, à neuf heures du soir, salle Pleyel, avec le concours de MM. Firmin Touche et Bailly. Au programme, des œuvres de Schumann, Mendelssohn et Mozart.

⚜

La très éminente pianiste Mlle Clotilde Kleeberg, donnera les 18 et 22 avril, à la salle Erard, deux concerts du plus vif intérêt, où elle exécutera les œuvres de Beethoven, Schumann et Chopin.

⚜

MM. Joseph et Jacques Thibaud donneront, à la salle Pleyel, trois séances de sonates, les 18, 21 et 27 avril, à 4 heures, — et, le 24 avril, un concert avec le concours de M. Francis Thibaud et de Mlle L. Pacary.

⚜

Mardi 28 mars, à 9 heures du soir, salle Erard, concert de musique profane et de musique sacrée donné par Mme Jacquemin, professeur de chant, avec le concours de Mlles Taine et Solacoglu et de MM. Ciampi, Oberdœrffer et Marc Roland.

BRUXELLES

REPRISE DE LA *WALKYRIE*

Voilà une reprise qui s'est fait bien longtemps attendre. Elle nous avait été promise maintes fois au début de ces dernières saisons, mais celles-ci se sont écoulées sans que l'œuvre de Wagner reparût à l'affiche; si bien que, depuis onze ans, elle n'avait plus été jouée à Bruxelles!

Cette longue attente aurait dû nous valoir une interprétation de choix, digne de supporter la comparaison avec celle de la création ici, en 1887. Il s'en faut de beaucoup qu'il en soit ainsi ; et l'exécution actuelle a des faiblesses telles, que l'on eût préféré un nouvel ajournement.

Ces faiblesses proviennent d'ailleurs surtout d'une distribution mal établie, que de légers sacrifices eussent permis d'éviter aisément. Il eût suffi d'engager pour le rôle de Sieglinde une artiste étrangère à la troupe — Mme Raunay, par exemple, — et de confier le rôle de Fricka à Mme Kutscherra. Celle-ci s'en serait sans doute acquittée d'une manière très suffisante ; dans le personnage de Sieglinde, au contraire, elle ne pouvait réussir. Nos directeurs ont parfois, il faut l'avouer, une singulière manière d'utiliser les éléments de leur troupe. Nous ne savons en quelle qualité Mme Kutscherra a été engagée; mais nous l'avons vue réaliser successivement, cette saison, Ortrude (tandis qu'elle faisait naguère Elsa), Fricka, puis Sieglinde. Il faudrait être une artiste de bien grandes ressources pour réussir également dans des tâches réclamant des moyens si différents, comme voix et comme tempérament dramatique.

L'insuccès auquel on vient d'exposer Mme Kutscherra, et qui a nui considérablement à l'effet qu'aurait dû produire le premier acte, n'enlève donc rien à la valeur de l'artiste. Celle-ci a montré des qualités sérieuses dans le rôle de Sieglinde, mais elle l'a joué beaucoup trop « en dehors », dépensant un luxe d'intentions, dans les scènes muettes notamment, qui nuit fort à la poésie du personnage. C'est ainsi qu'elle fait de l'admirable duo du premier acte, une véritable scène de séduction : l'amour qui rapproche Siegmund de Sieglinde doit être plus inconscient, doit revêtir un aspect moins matériel. Ah! combien Mlle Martini, avec des moyens plus simples, rendait cela plus émouvant ; combien elle mettait plus de grandeur dans les scènes dramatiques du deuxième et du troisième acte !

M. Imbart de la Tour, malgré son très réel talent de chanteur, n'a pu non plus nous faire perdre le souvenir de M. Engel, d'une allure autrement héroïque, et ayant surtout à un plus haut degré le « style » du rôle. Le débit de M. Imbart

est quelque peu saccadé, a des à-coups, si l'on peut dire, qui altèrent la pureté de la ligne mélodique; sous ce rapport, le rôle de Logue, écrit dans un style moins large, lui convenait certes beaucoup mieux. Certaines pages de la *Walkyrie* ont néanmoins été très favorables à l'excellent artiste, et il a montré dans les passages de force du premier acte, une puissance de voix qui a fait grande impression.

La Fricka de Mlle Illyna nous a causé quelque déception : son début dans *Orphée*, il y a quelques semaines, nous faisait espérer beaucoup mieux. La tâche est, il est vrai, ingrate et peu commode. Lorsque la jeune artiste se sera accoutumée davantage à la déclamation lyrique du drame wagnérien, sa belle voix de contralto, qu'elle n'a guère pu faire apprécier l'autre jour, produira sans doute tout son effet. D'autres qu'elles d'ailleurs, ayant plus l'expérience de la scène, se sont attaquées sans succès à la même tâche.

Mlle Ganne joue avec intelligence et chante avec goût le rôle de Brunehilde. Tout est bien à sa place dans son exécution, et celle-ci mérite de très sincères éloges. Il y manque toutefois une chose qui a quelque importance : l'émotion. Les yeux comme l'oreille éprouvent un réel plaisir à suivre l'interprétation de l'excellente artiste; mais dans les moments les plus pathétiques, le spectateur reste froid, les sentiments exprimés par l'interprète ne passent guère la rampe. Quelles impressions plus fortes nous produisait, sans le secours de la scène, Mme Brema lorsque, au début de la saison, elle chantait au Concert populaire le duo du troisième acte! Le souvenir en sera venu, cette semaine, à bien des spectateurs, et beaucoup auront souhaité de voir la grande artiste ici dans cet admirable rôle, qui vient de lui valoir d'éclatants succès aux Etats-Unis. Espérons que nos directeurs voudront nous ménager quelque jour cette surprise.

Avant de parler de M. Seguin, le héros de l'exécution actuelle, il nous reste à constater que le rôle de Hounding n'avait pas encore trouvé ici d'aussi bon interprète que M. Journet, dont la voix y sonne à merveille.

Quant à M. Seguin, faut-il encore vanter les admirables qualités dont il fait preuve dans ce rôle de Wotan, l'un de ceux qu'il a le plus marqués au coin de son remarquable talent? Quelle autorité magistrale, avec une si grande simplicité de moyens; qu'elle ampleur dans la déclamation lyrique; et surtout quelle pénétration des sentiments qui animent son personnage, de l'idée philosophique même qui en est la raison d'être! Et l'on dit que nous serions à la veille de perdre cet interprète rêvé du répertoire wagnérien? Nous nous refusons à y croire; MM. Stoumon et Calabresi ne voudront pas se séparer d'un artiste dont la collaboration a sauvé maintes exécutions, et qui est d'un si précieux exemple pour tant d'autres. Oui, M. Seguin est de ces artistes dont la présence suffit à relever le niveau d'un théâtre, tant peut être grande l'influence exercée autour de lui par sa conception élevée de la réalisation du drame lyrique moderne.

Si, dans l'ensemble, l'interprétation actuelle nous a fait regretter vivement celle de 1887, au point de vue de l'exécution orchestrale aussi nos souvenirs nous ont valu de cruelles déceptions. Déceptions trop prévues d'ailleurs : on sait d'avance par où pêchent les exécutions des partitions du maître de Bayreuth auxquelles préside M. Flon. Cette fois encore on a pu lui reprocher un manque de souplesse dans le rythme et dans les nuances : pour tout il semble qu'il prenne une moyenne, avec tendance d'ailleurs à ralentir les mouvements, d'une part, à multiplier les *forte*, de l'autre. L'œuvre perd ainsi de sa variété, et il en résulte parfois une impression de longueur, de monotonie, que ferait vite disparaître une exécution plus flexible, comme aussi de moins de matérialité. A noter également cet autre défaut, d'autant plus sensible à l'auditeur qu'il s'agissait d'une partition particulièrement connue : bien des motifs essentiels, qui auraient dû planer au-dessus de l'orchestration ambiante, ne sont pas sortis, tandis que d'autres, ayant en quelque sorte un rôle purement harmonique, se détachaient en pleine lumière. Nos oreilles ont eu, à cet égard, de piquantes surprises.

MM. Stoumon et Calabresi ont fait le sacrifice d'installer ici le truc des montagnes russes imaginé par M. Lapissida, pour figurer la Chevauchée, lors de l'apparition de la *Walkyrie* à l'Opéra de Paris. Nous attachons peu d'intérêt à ce côté de la mise en scène, estimant que toute représentation matérielle de la Chevauchée ne peut que diminuer l'impression produite sur le spectateur par l'illustration musicale qu'en a donnée Wagner. Ce qui a plus d'importance à nos yeux, ce sont les jeux de scène des personnages, ce sont les effets de lumière; or, à cet égard, la réalisation scénique actuelle de la *Walkyrie* prêterait à de multiples critiques. Nous signalerons seulement les défectuosités de l'éclairage pendant la scène du combat, au deuxième acte : comme, par exemple, les éclairs succédant au bruit du tonnerre, au mépris des lois les plus élémentaires de la physique; puis cette innovation, vraiment innatendue, qui fait rester Siegmound et Sieglinde immobiles au milieu de la scène, à la fin du premier acte, tandis que dans l'orchestre se dessine le motif de la *fuite*. Ici, comme en maints autres endroits, les indications très précises de la partition ne pouvaient prêter à équivoque. Et il eût été si facile de les suivre!

En terminant, il importe de constater l'impression peu favorable produite par la version de M. Alfred Ernst sur les spectateurs accoutumés à entendre la traduction de M. Victor Wilder. Sans doute on a été heureux de voir respecter cette fois l'écriture musicale du maître, ornementée dans cette dernière version de tant de notes supplémentaires qui venaient altérer la déclamation lyrique;

mais on a été péniblement surpris d'entendre les personnages du drame tenir un langage si souvent inintelligible, s'inspirant si peu des nécessités de la langue dans laquelle ils s'expriment. Et nous avons eu le sentiment qu'entre la version fantaisiste, et d'ailleurs bien inutilement rimée, de M. Wilder, et la traduction trop respectueuse du texte original, de M. Ernst, il y aurait place pour un travail plus... opportuniste, évitant les écueils auxquels se sont exposés, dans des sens différents, les deux écrivains, aujourd'hui disparus, qui s'étaient voués avec une si belle ardeur à l'accomplissement de leur tâche délicate.

J. Br.

⚜

Sous la direction de M. Félix Weingartner, la *Symphonie* en *ut* mineur de Beethoven a produit dimanche, au premier concert extraordinaire de la Société symphonique une profonde impression. Après les derniers accords, le célèbre chef d'orchestre n'a pas été rappelé moins de quatre fois, et toute la salle debout lui a fait une magnifique ovation. C'est qu'il donne une intensité extraordinaire de vie, de rythme et d'expression à l'ensemble de cette œuvre unique, si puissante et si mouvementée, tumultueuse et sereine, tourmentée, violente, passionnée, tendre, résignée, exultante tour à tour, merveilleusement variée de tons et d'accents et cependant incomparablement *une* par l'esprit et le sentiment. Il est intéressant de noter que M. Weingartner se réclame strictement de l'interprétation classique, qu'il ne *romantise* pas le premier mouvement, en ralentissant le thème initial comme pour en augmenter le sens fatidique; il le prend dans le mouvement fortement marqué d'un *allegro con brio* et maintient ce mouvement jusqu'au bout, en imprimant seulement une légère flexion plus lente, mais à peine sensible, au second thème plus tendre qu'expose d'abord la flûte.

Dans la troisième partie, le fameux trait des basses au *trio* a été merveilleusement rendu, avec une clarté et une sûreté parfaites, grâce à l'accentuation très énergique de la noire qui précède le commencement du trait et dont presque tous les clefs font une croche. Par surcroît, Beethoven y marque un *forte*. Il faut qu'on l'entende! Aux répétitions, M. Weingartner insista beaucoup sur cet infime détail. Remarqué aussi le maintien absolu du *pianissimo* que demande obstinément Beethoven sur la pédale de *la*, qui mène à l'explosion de la fanfare héroïque. Il y a eu là un effet de mystère, de clair-obscur à la manière de Rembrandt, tout à fait caractéristique et saisissant. Cette interprétation vraiment classique de l'incomparable *Symphonie* a d'autant plus intéressé les artistes, qu'elle avait été précédée, cet hiver même, aux Populaires, par une exécution certes intéressante de la même œuvre, mais qui avait paru légèrement fantaisiste sous la direction de M. Arthur Nikisch.

Si la *Symphonie* a été le grand triomphe de ce concert, l'exquise exécution de l'ouverture de *Freyschütz* n'a pas moins profondément ému l'auditoire. M. Weingartner prend tout le début en une sorte de demi-teinte qui lui donne un caractère chastement rêveur; il imprime en revanche un grand éclat aux accords des cuivres qui amènent le motif célèbre de l'*allegro*. Celui-ci, M. Weingartner le prend d'abord dans un mouvement assez retenu, et dans la nuance *mezzo-forte*, pour ne lui donner toute sa puissance et son élan passionné qu'à la fin du morceau. La reprise du thème produit ainsi un *crescendo* d'impression de tout point conforme au sens dramatique de cette belle page symphonique.

Le programme se complétait du merveilleux *Concerto* de violon de Beethoven, — joué par M. C. Halir, de Berlin, avec une admirable pureté de son et de style, à laquelle on eût voulu seulement un accent plus ému, — et d'un poème symphonique de M. Weingartner : le *Roi Lear*.

Ce poème n'a pas été moins bien accueilli que le séduisant tableau symphonique que les *Champs Elysées* de Böecklin ont inspiré à M. Weingartner, et qu'il nous fit entendre, le printemps dernier, lors de sa première venue à Bruxelles.

Ce *Roi Lear* est une page fort intéressante, de belle et forte allure, qui traduit en une synthèse puissante les deux aspects de cette grande figure shakespearienne, d'un côté l'orgueil de la majesté royale, de l'autre l'affaissement moral du Roi lorsque, courbé par le malheur, frappé dans sa raison, il trouve un refuge contre les coups terribles du sort dans la tendresse caressante et l'amour filialement dévoué de Cordelia. Le thème qui caractérise celle-ci est d'une belle expression et jette sa note attendrie dans le tumulte des éléments déchaînés. A la fin, l'auteur ramène le thème du début dans lequel se synthétise la destinée tragique du malheureux Lear.

Inutile d'ajouter que l'œuvre est instrumentée avec une grande habileté. Elle mérite, au total, plus qu'une attention passagère, et l'on trouvera grand plaisir à la relire au piano (1), à analyser de plus près les intéressantes combinaisons de thèmes et les richesses harmoniques qu'elle contient. Les *Champs Elysées* et ce *Roi Lear* sont deux œuvres qui comptent dans la nouvelle littérature de l'orchestre. Nous sommes curieux d'entendre la symphonie que M. Weingartner a donnée cet hiver en Allemagne.

Ajoutons que pour ce concert-Weingartner, comme pour l'audition wagnérienne dirigée par M. F. Mottl, c'est M. G. Guidé qui avait fait les études préparatoires, et cela avec un soin à la fois minutieux et artiste.

M. K.

⚜

« De Bach à Beethoven », tel était le titre de la conférence donnée, mardi soir, au Cercle artis-

---

(1) Une réduction pour deux pianos a paru chez Breitkopf et Hærtel.

tique et littéraire, par M. Vincent d'Indy. Avec une clarté de parole qui était une séduction, le célèbre maître français s'est attaché surtout à faire connaître les anneaux intermédiaires de la chaine intellectuelle qui relie Beethoven à Bach : ces anneaux ne sont pas, comme le veut un cliché de l'histoire de la musique, Haydn et Mozart, mais deux maîtres de moindre envergure, presqu'oubliés ou inconnus aujourd'hui : Philippe-Emmanuel Bach, le second fils du grand Jean-Sébastien, et Wilhelm Fr. Rust, un maître né à Goerlitz, en Saxe, et mort à Dessau en 1796, dont les œuvres révèlent des traits surprenants d'analogie avec l'inspiration mélodique et le procédé de développement de Beethoven. Très justement, M. d'Indy fait observer qu'au point de vue esthétique, il n'y a pas de rapport direct entre Beethoven et ses deux prédécesseurs immédiats : Mozart et Haydn; mais n'est-ce pas aller un peu loin que de rejeter tout lien entre eux, et de faire de Haydn et de Mozart de « purs italiens »? La thèse a paru quelque peu paradoxale ; elle ne résisterait pas à un examen sérieux. Mais M. d'Indy se proposait, sans doute, moins de développer une vue strictement historique que de révéler à son auditoire, — et pour beaucoup ce fut une révélation, — quelques-unes des pages de Philippe-Emmanuel Bach et de Rust où se marquent d'une façon particulièrement caractéristique les tendances et les idées nouvelles qui arrivent à leur plein épanouissement dans Beethoven. Ces tendances, il les résume en trois points : importance expressive et dramatisation de la mélodie, fantaisie et imprévu dans le développement, système de la variation introduit comme élément essentiel de la composition.

L'exécution au piano de fragments de Ph.-E. Bach, de Rust, de Mozart et de Beethoven a mis en relief d'une façon saisissante la similitude des procédés et aussi la nature sensiblement analogue du sens poétique et mélodique chez Rust, Emmanuel Bach et Beethoven, tandis qu'au contraire entre Beethoven et Mozart, tout au moins dans les exemples cités, il y a une divergence évidente des tendances esthétiques et des procédés.

Le nombreux auditoire du Cercle a paru vivement intéressé par cette causerie, dont la simplicité lucide et la bonne grâce teintée d'humour ont sauvé ce qu'il pouvait y avoir d'un peu scolastique et de doctrinal dans le sujet.

⚜

L'Association artistique organise un concert extraordinaire avec le concours de J. Paderewski, qui donnera un piano-récital le vendredi 14 avril, à 8 1/2 du soir, à la Grande Harmonie. Le programme sera publié dans quelques jours. Places chez J. B. Katto, 52, rue de l'Ecuyer.

⚜

Le cinquième concert de l'Association artistique audition des œuvres de Gabriel Fauré, est définitivement remis au mercredi 5 avril.

⚜

M. Demerlier, maître de chapelle de l'église de Saint-Josse-ten-Noode, organise pour le vendredi-saint, 31 mars, une audition de musique religieuse des anciens maîtres (xv[e], xvi[e] et xvii[e] siècles). Cette audition aura lieu à l'église de Saint-Josse, à 8 heures du soir. Le programme comprend les œuvres suivantes :

1. Josquin de Près (école franco-flamande), 1455-1521, *Ave Christe immolate*, motet à quatre voix ; 2. Palestrina (école italienne), 1524-1594, *Cœnantibus illis*, motet à cinq voix ; 3. Vittoria (école espagnole), 1540-1608, *O vos omnes*, motet à quatre voix ; 4. Anerio (école italienne), 1560-16..., *Christus factus est*, motet à quatre voix; 5. Corsi (école italienne), vers 1600, *Adoramus te Christe*, motet à quatre voix ; 6. Capocci (école italienne), vers 1700, *Recordare Domine*, motet à cinq voix.

⚜

De son côté, l'Association des Chanteurs de Saint-Boniface interprétera, le vendredi-saint à 7 1/4 du soir, l'*Adoramus te Christe* de Guiseppe Corsi et le *Recordare Domine* de Gav. Gaetano Capocci.

Le dimanche de Pâques, 2 avril, la maîtrise de la même église exécutera à 10 heures du matin : *Messe vocale* n° 3, pour quatre voix et orgue, de E. Kretschmer ; au graduale : *Victimæ Paschali*, chant grégorien; à l'offertoire : *Motet* pour le temps de Pâques, pour voix d'enfants et d'hommes avec accompagnement d'orgue, de P. Piel ; *Tantum Ergo* à quatre voix et orgue de Fr. Koenen ; sortie : *Allegro* pour orgue de Ch. Widor.

Au salut de 4 heures :

Concerto en *la* mineur pour orgue de J.-S. Bach; *O Sacrum*, à quatre voix et orgue de A. Tilman ; *Ave Maria*, à quatre voix et orgue, de Aug. De Boeck; *Prélude* pour orgue de Clérambault ; *Surrexit pastor*, choral en *sol* majeur de Mendelssohn. Organiste : M. Aug. De Boeck Directeur des chœurs : H. Carpay.

CORRESPONDANCES

ANVERS. — Une très intéressante réunion intime, organisée par la section d'art du Gardénia Club, a eu lieu le 22. M. Richard Célos, un jeune compositeur, y a fait exécuter ses œuvres par M[me] Jane Paulin, du Théâtre royal, M. Carlo Matton, violoniste, et M. Edouard Barat, pianiste. Ces noms suffisent pour dire combien l'interprétation a été artistique. M[me] Paulin a été, à juste titre, très chaleureusement applaudie après de ravissantes mélodies. M. Carlo Matton a rendu avec charme une jolie romance et enlevé la *Fantaisie concertante* avec une fougue digne d'un des meilleurs élèves du maître Ysaye. M. E. Barat a eu beaucoup de succès aussi après l'*Impromptu* et l'air de ballet.

Quant à M. Célos, nous croyons pouvoir pré-

dire en lui un compositeur d'avenir. Toutes ses œuvres ont de l'inspiration ; les thèmes sont fort jolis; l'ensemble se ressent un peu de la musique orientale. En somme, très joli talent, qui s'affirmera par l'expérience et qui, en se personnalisant, fera de M. Richard Célos un de nos jeunes en vue.

— Il y a quelques semaines le Théâtre flamand nous a donné un petit drame *Tiphaine* d'un jeune compositeur Lillois, M. Valentin Neuville, dont la mère est Anversoise. Ecrite sur un poème français de M. L. Payen, que M. Keurvels a traduit en flamand, la partition de M. Neuville est d'un artiste de talent et d'avenir. Elle a été très favorablement accueillie et méritait de l'être.

M. Neuville a déjà traité avec le Théâtre flamand pour la représentation l'année prochaine d'une autre partition : *les Willis*, légende lyrique en cinq tableaux dont le poème a été écrit par M. E. Vial.

Cette œuvre passera également la saison prochaine au théâtre des Arts, à Rouen.

BERLIN. — Un chef d'orchestre très honorablement apprécié à Hanovre, où il dirige une société de chœurs, M. Josef Frischen, est venu donnner un concert où il a fait entendre deux de ses compositions. Il a conduit des pièces de Berlioz, *Scène d'amour* et la *Fée Mab*, extraites de *Roméo*, l'ouverture de *Tannhæuser*, les *Préludes* de Liszt et *Léoncre* nº 3 de Beethoven. M. Frischen est un esprit très musical, il conduit avec beaucoup de précision dans le rythme et tient parfaitement ses musiciens en main.

Faute de répétitions suffisantes, les détails manquaient de finesse, surtout dans le Berlioz. Mais on a pu s'apercevoir néanmoins que M. Frischen est un conducteur de race, qu'il a le sang-froid, l'énergie et l'adresse nécessaires à cette vocation. Ses deux pièces, *Nuit d'automne* et *Scherzo rhénan* (?), sont bien écrites pour l'orchestre, sans présenter toutefois une originalité bien saillante.

La jeune violoncelliste Elsa Ruegger a été très fêtée lors de son concert à la salle Beethoven. On l'a rappelée un grand nombre de fois, et elle a dû ajouter deux morceaux à son programme. Elle a joué le *Concèrto* de Haydn avec autant de simplicité que de charme, ainsi que l'exigeait cette saine et douce musique. Mlle Ruegger ne tire pas de son instrument un son bien grand, mais la sonorité est pure et agréable. Toutefois, dans le finale du *Concerto* de Lalo, elle a prouvé une vigueur qu'on croyait lui manquer un peu.

Enfin, l'événement de la semaine a été la *Messe* de Bach que Siegfried Ochs a donnée avec le Chœur et l'Orchestre philharmoniques.

Ç'a été une véritable sensation, même pour Berlin, où tous les chefs-d'œuvre défilent régulièrement. Mais la *Messe* en *si* mineur est d'une telle difficulté que les plus intrépides reculent. Cependant l'exécution a été irréprochable en général, et, en certaines périodes, absolument délicieuse. Les nuances qui existent peu ou pas dans la partition avaient été réglées par Ochs avec un bonheur extraordinaire. Il y a eu de longues vocalises maintenues *pianissimo*, un ravissant murmure de trois cent cinquante voix, où tous les détails du contre-point restaient précis. Puis des *forte* grandioses, magnifiques d'ampleur.

Quelques mesures à peine ont été coupées dans les chœurs. Dans les soli, quelques répétitions inutiles ont seules été supprimées. Ah! ces lamentations du *Kyrie*, avec les nuances vocales, le phrasé expressif bien ménagé par des respirations opportunes, ces *crescendi* insensibles, suivis d'effacement, qui laissent toujours claire la trame mélodique et polyphonique !

Et ce *Gloria* vibrant avec les trompettes aiguës, puis l'*In terra pax* très doux, avec ses longues tirades vocales *piano*, que scande la sonorité cristalline des trompettes, presque imperceptibles!

Et le *Credo* si large et imposant avec son thème liturgique! Puis les instants indicibles de l'*Incarnatus* et du *Crucifixus* exécutés avec un sentiment empoignant dans sa sobriété. Et le réveil triomphal du *Resurrexit*, le rythme solennel du *Sanctus*, la joie de l'*Osanna!*

Les solistes étaient Mlle Katzmayr, soprano, Mme de Haan-Mainfarges, alto, le ténor Kaufmann et la basse Kraus, de Vienne. Ils ont été satisfaisants, mais Ochs nous a habitués à des solistes de tout premier plan.

Il faut encore nommer l'organiste (basse continue), professeur Reimann; les hautbois d'amour, excellents de Hanisch et Vonderbank, et le corniste Meffert. Le fameux solo de basse *Quoniam*, qui est si malaisé dans son accompagnement bizarre, est parfaitement « sorti ». C'était curieux et beau dans son âpreté. Le cor solo et les deux bassons, s'ils se font bien contrepoids et soutenus par l'orgue, s'harmonisent mieux qu'on ne pense.

Bref, je pense que le clou de l'hiver musical berlinois a été l'exécution de la *Messe* de Bach, qu'on redemande de toutes parts. Et tout le mérite en revient à Siegfried Ochs, qui s'est donné une peine inouïe pour mettre sur pied cette œuvre gigantesque. D'autant plus méritoire, cette application de l'excellent artiste, qu'il a dû surmonter les souffrances physiques qui l'ont accablé cet hiver. Un rhumatisme de l'épaule lui rend par moments impossible tout mouvement du bras droit. Et je l'ai vu bien souvent s'en aller à ses répétitions qu'il devait diriger de la main gauche.

Mais les acclamations dont il a été l'objet lundi lui seront une douce compensation. M. R.

LE HAVRE. — L'Association artistique des Concerts populaires donnait, le dimanche 12 mars, son dernier concert de la saison.

M. J. Gay, le vaillant chef d'orchestre de l'Association, s'était modestement effacé et avait cédé sa place au pupitre à son maître M. Vincent d'Indy.

L'auteur de *Fervaal* a été très acclamé et nous a

donné, de la *Symphonie* en *ut* mineur de Beethoven, une interprétation qui a été une véritable révélation pour les passionnés du grand art, mais qui, en revanche, a quelque peu dérouté ceux qui en sont encore aux prétendues traditions implantées en France par Habeneck.

Nous avons eu la primeur de *Médée*, la dernière œuvre de M. Vincent d'Indy, qui a produit une grande impression sur le public. Le *prélude* est certainement la plus belle page de cette suite et aussi la plus difficile. L'orchestre l'a rendu d'une façon expressive et a mis en lumière tous les thèmes de la tragédie, exposés dans ce premier numéro. La pantomime a été bissée, mais le maître n'a pas répondu au désir exprimé et a fait attaquer le n° 3, « l'attente de Médée », une admirable page. Le n° 4, « Médée et Jason »,et surtout le n° 5, le « triomphe auroral », ont électrisé le public, qui a fait à M. d'Indy une chaleureuse ovation.

M. Engel nous a fait entendre,de Louis de Serres, deux expressives mélodies bien personnelles et merveilleusement orchestrées : *Barque d'Orient* et *Au bord de la mer*, qui ont reçu le meilleur accueil. Le jeune compositeur nous a prouvé une fois de plus que César Franck savait inculquer à ses élèves sa science et son amour du beau, tout en leur laissant à chacun l'originalité qui leur est propre.

Roses d'Ispahan et *Clair de lune* de G. Fauré et, enfin, *Dansons la gigue* de Ch. Bordes, cette étrange composition dans laquelle la plainte du poète est ironiquement accompagnée d'un motif de gigue, ont été très applaudis.

L'ouverture de *Tannhæuser*, très bien exécutée par l'orchestre, a brillamment terminé le concert.

Souhaitons, en finissant, que M. J. Gay organise souvent des manifestations artistiques semblables à celle du 12 mars et obtienne de M. Vincent d'Indy qu'il revienne bientôt au Havre.

M. J.

LIEGE. — Sous la direction de M. J. Delsemme, le Cercle choral et les Disciples de Grétry ont donné une exécution intégrale de la *Passion selon saint Matthieu*. L'an dernier déjà, le grand chef-d'œuvre de Jean-Sébastien Bach avait été pour la première fois offert au public liégeois par les mêmes interprètes. Le succès considérable de cette première tentative détermina M. Delsemme à remettre, cette année, l'œuvre sur le métier, après avoir consacré les premiers mois d'hiver à la préparation du *Messie*, qu'il a fait récemment exécuter chez nous. Pareille activité ne saurait être trop louée, et c'est une satisfaction de voir de plus en plus nos sociétés chorales participer aux exécutions des grandes œuvres musicales.

Cette orientation nouvelle nous valut naguère une admirable exécution de la *Messe* en *ré* de Beethoven, grâce au concours que prêta à M. Sylvain Dupuis la Légia.

M. Delsemme réussit de son côté à intéresser les Disciples de Grétry à l'art austère de Bach, et une excellente interprétation de la *Passion* en fut l'heureux résultat.

Ajoutons qu'un aimable contingent de dames unirent harmonieusement leur enthousiasme musical et se groupèrent pour apporter aux organisateurs de ces solennités leur appoint vocal et le charme de leur présence.

L'exécution de la *Passion* a été aussi soignée que l'an dernier, sans ajouter cependant, au souvenir de cette première audition, quelque essentiel progrès.

Les chœurs, assouplis de longue date à suivre la baguette de M. Delsemme, ont évolué avec aisance, tour à tour vigoureux, puissants, discrets, et chantant surtout avec une belle ampleur ces admirables chorals où plane une si haute sérénité.

Les mouvements étaient dans la bonne tradition allemande, à l'exception toutefois du premier chœur, pris, à mon sens, un peu rapidement.

La partie orchestrale accusait, dans son ensemble, quelque mollesse de rythme. Les soli de hautbois, de flûte et de violon ont reçu, par contre, une interprétation vraiment impeccable.

M. Gueury a chanté vaillamment le rôle si difficile de l'Evangéliste, mais avec une tendance parfois un peu excessive à dramatiser le récit.

M. Auguez a personnifié le Christ avec onction et M. Moussoux a fait valoir une voix sympathique et une scrupuleuse correction dans le rôle de Judas.

Mme Wilhelmy (soprano), de Wiesbaden, et Mlle Berr (contralto), de Berlin, ont chanté les différents airs qui leur étaient dévolus avec un pur classicisme.

Le public, religieusement attentif, a beaucoup applaudi les interprètes, et tout spécialement M. J. Delsemme. E. S.

— Dimanche dernier, en la charmante salle de musique de la maison Gevaert, audition de harpe donnée par Mlle Jeanne Kufferath, de Bruxelles, avec le concours de Mlle Juliette Folville, professeur au Conservatoire, et de M. Fernand Mawet, organiste.

Attrayant programme; constatons d'abord le succès, comme pianiste, de Mlle J. Folville dans l'exécution de trois études de Chopin, brillamment enlevées. Puis Mlle Jeanne Kufferath a réellement subjugué les auditeurs dans des compositions de Hasselmans et d'Oberthur, interprétées dans un esprit juste, avec un mécanisme tantôt vigoureux, tantôt céleste. Ensuite, Mlle Kufferath a satisfait entièrement le sentiment musical dans une *Fantaisie* de Saint-Saëns. Une superbe *Sonate* pour violon de Nardini (1725-1793) était confiée à Mlle Juliette Folville, qui en a rendu, dans une interprétation de style classiqne, toute la valeur.

Enfin, un *Largo* de Hændel, pour violon, harpe, harmonium, réunissait, dans un ensemble parfait, les trois artistes doués, qui, ici, ont encore donné aux auditeurs charmés une jouissance intellectuelle élevée. A. B. O.

— Mardi dernier, le bénéfice de notre charmante dugazon, Mlle Mativa, avait attiré une salle très sympathique et qui s'est dépensée en ovations, fleurs et cadeaux, manifestant ainsi l'intérêt qu'elle porte depuis deux ans à la jeune artiste liégeoise, qui voit s'ouvrir les portes de la Monnaie grâce à son mérite.

On donnait le *Portrait de Manon*, une aimable berquinade dans laquelle Mlle Mativa porte à ravir le travesti de Jean de Morcef; mais la bénéficiaire n'était guère secondée par son entourage, et, sans elle, la pièce tombait à plat.

Jeudi, représentation unique du *Don Juan* de Mozart, au bénéfice du baryton Grimaud, artiste très estimé et toujours sur la brèche.

Dimanche, l'*Africaine* avec M. Noté, du Grand-Opéra, dans Nélusko.

Lundi 27, dernière du succès consacré, *Princesse d'Auberge*.

Mardi, clôture de la saison. A. B. O.

MONTE-CARLO. — Mardi a eu lieu, au théâtre de Monte-Carlo, la première représentation de *Messaline*, tragédie lyrique en quatre actes de MM. Armand Silvestre et Eugène Morand, musique de M. Isidore de Lara.

Cette œuvre importante a obtenu auprès du public très élégant qui remplissait la salle un succès considérable. On a dû relever plusieurs fois le rideau après chaque acte. Le poème de *Messaline* est très dramatique; la partition témoigne d'une grande puissance d'émotion lyrique. Une ovation enthousiaste a été faite au compositeur, Isidore de Lara, qui a dû venir plusieurs fois saluer le public.

Les interprètes ont eu aussi un très grand succès. Mme Héglon a été admirable en Messaline, Tamagno superbe en gladiateur, Bouvet d'un charme poignant, et Soulacroix excellent chanteur. Les autres artistes, Mlle Leclerc, MM. Melchissédec, Vinche, Albert, se sont montrés excellents. La mise en scène était somptueuse et tout à fait réussie.

MULHOUSE. — Mardi a eu lieu, dans la grande salle de la Bourse, le dernier concert de la saison, donné par la Société de musique de chambre, devant son public habituel.

M. Choisy a exécuté la *Ciaccona* de Bach pour violon seul, avec une maîtrise remarquable. Ce qui nous a particulièrement plu dans sa manière, c'est la clarté qu'il a mise dans l'exposition de cette pièce, célèbre par sa difficulté, et le charme avec lequel il s'est exprimé.

Il a fait de cette *Ciaccona*, que la plupart des violonistes se croient obligés de jouer avec la sécheresse scolastique, une chose aimable et gracieuse. M. Choisy n'est pas seulement un bon violoniste, mais encore un compositeur distingué. Nous avons entendu de lui quelques compositions pour le chant qui sont tout bonnement exquises. Mais aussi, quel interprète pour les faire valoir!

Mme F. Hartmann les a dites avec une voix pure, forte, bien timbrée et assouplie à toutes les nuances.

Mme Hartmann, si appréciée comme professeur, est une cantatrice dans toute l'acception du mot, une artiste qui possède un goût parfait, une méthode savante et une diction extrêmement correcte.

Nous avons particulièrement admiré l'ensemble de ces qualités dans l'air classique d'*Iphigénie* de Glück.

Nous comptons l'entendre souvent, très souvent, dans le courant de la prochaine saison.

M. et Mlle Rueff ont exécuté une sonate pour violoncelle et piano de Mendelssohn.

Pour terminer, un mot sur le *Trio* op. 21 de Dvorak, pour piano, violon et violoncelle; il clôturait dignement le concert, et les interprètes, bien en verve, en ont rendu toute la saveur.

NANCY. — La série des concerts d'abonnement de l'orchestre du Conservatoire s'est terminée par une séance tout à fait excellente. Une très intéressante cantate de Bach, *Wer Weiss*, ouvrait le programme. Au point de vue musical, nous avons admiré tout particulièrement le très curieux chœur initial coupé par des soli de soprano, alto et ténor, et le magnifique air de basse qui précède le choral final. L'exécution a été excellente jusque dans ses détails. Mlle Flament, qui, par sa simplicité et son absolue probité, est la chanteuse idéale pour la musique de Bach, a enlevé toute la salle avec un air d'alto fort beau, mais, qui dit avec un art moins parfait, eût aisément paru aride. M. Daraux a obtenu le même succès dans l'admirable air de basse. M. Lafarge et Mlle de Nocé, sans avoir cette largeur de style qui fait la valeur exceptionnelle des deux artistes précédents, ont fort bien tenu leur partie.

A côté des chanteurs, enfin, une mention spéciale revient au corniste, M. Pollain, qui a fort bien joué sur son instrument une partie d'une difficulté et d'une hauteur extraordinaires (elle monte jusqu'au *la* bémol), écrite par Bach pour cor, mais que l'on confie d'habitude, en raison de sa difficulté, à une trompette. Après la cantate, nous avons eu une excellente exécution, pleine de chaleur et de vie, du beau *Psaume* de M. Ropartz, qui est décidément une œuvre de très grande valeur et dont l'avenir me paraît assuré. Enfin, une seconde audition de la *Symphonie* avec chœurs terminait le programme. Elle a été infiniment supérieure à la première. L'orchestre plus rassuré, plus maître de lui, a joué avec plus d'aisance et de moelleux; les chœurs se sont surpassés. Enfin — et sur ce point surtout la supériorité de cette audition a été éclatante, — les solistes de la dernière séance, insuffisants, à l'exception de M. Daraux, ont fait place à des artistes sûrs d'eux-mêmes et qui ont mis en pleine valeur la partie vocale. Mlles Fla-

ment et de Nocé, MM. Daraux et Lafarge ont formé un quatuor de tout point excellent et dont le public a d'autant mieux goûté le talent qu'il avait un point de comparaison présent au souvenir de tout le monde. Cette belle audition du chef-d'œuvre de Beethoven clôturait dignement la série de nos concerts d'hiver. A la suite de son programme, M. Ropartz a imprimé avec un légitime orgueil la longue liste des œuvres qu'il a fait exécuter ici les cinq dernières années. Je doute qu'aucune ville de province en France ait eu l'occasion de s'initier d'une façon aussi complète tant aux chefs-d'œuvre classiques de Bach ou de Beethoven, de Gluck ou de Berlioz, de Wagner ou de César Franck, qu'aux tentatives des musiciens modernes français ou belges, allemands ou russes. Nous ne demandons qu'une chose : c'est que M. Ropartz continue le plus longtemps l'œuvre si féconde de décentralisation artistique qu'il a menée à bien et que la prochaine période de cinq ans soit aussi remplie et aussi riche que celle qui vient de s'écouler. H. L.

TOURNAI. — M. Daneau ne pouvait mieux terminer la série des concerts de l'Académie que par l'audition des fragments du *Tannhæuser*, qu'il a fait entendre dimanche dernier. Notre public est encore très peu initié à la musique wagnérienne, mais il a écouté avec grand intérêt ces fragments, lesquels constituent avec ceux de *Lohengrin*, entendu dernièrement, un début très intéressant dans l'étude de l'œuvre du grand génie qui a nom Richard Wagner.

M. Daneau avait judicieusement choisi ses fragments : l'ouverture, la *Marche des nobles* avec le chant, le prélude du troisième acte, la prière d'Elisabeth, la romance à l'étoile et le finale de l'ouvrage. M. Daneau, qui avait veillé à tout pendant les six ou sept semaines d'études journalières, a vu ses peines récompensées, d'abord par l'exécution soignée et homogène qu'il a obtenue, ensuite par le succès incontestable du concert.

Les solistes, M^lle Duchatelet et MM. Van Begin et Pieltain, ont largement contribué à cette victoire.

Nous nous associons de grand cœur aux nombreuses félicitations qu'a reçues M. Daneau à l'issue de ce concert, qui est un grand pas fait vers les futures auditions des grands chefs-d'œuvre.

VERVIERS.— Au programme du deuxième des Nouveaux Concerts, l'ouverture de *Léonore* de Beethoven et l'*Entrée des dieux dans le Walhall* de Wagner, pour l'orchestre. Comme solistes : Miss Katie Goodson, pianiste ; M^me Bastien, cantatrice ; MM. ten Have et Loevensohn.

La bande symphonique remarquable que conduit M. Kefer s'est spécialement signalée dans l'ouverture de *Fidelio*, rendue avec une vigueur éloquente et dont la tragique véhémence a empoigné le public.

Miss Goodson est grande favorite des habitués de nos concerts, qu'elle fanatise par sa virtuosité brillante. Son jeu énergique, son étincelante et crâne vélocité s'adaptent à souhait à la *Fantaisie hongroise* de Liszt qu'on lui a réclamée et acclamée.

Le superbe contralto, égal et plein, chaud et velouté de M^me Bastien, la déclamation expressive de la cantatrice, lui ont valu un très vif succès.

MM. ten Have et Loevensohn respectivement dans le *Concerto* de Lalo, le *Kol Nidrei*, et ensemble avec miss Goodson dans le triple *Concerto* de Beethoven, ont fait valoir et applaudir leur naissante maîtrise.

Aux Beaux-Arts, seconde et très intéressante séance de musique de chambre par la jeune compagnie Rousselle, Herve, Schyns, Delporte et Penasse. Exécution très mouvementée et colorée, entre autres, du *Quintette* de Castillon. Jusqu'à présent, *clamant in deserto*. Ce délaissement est injuste. Cette réunion d'artistes jeunes et fervents fait d'excellente besogne lyrique et comble ici une regrettable lacune en entreprenant seul l'ingrate et laborieuse tâche d'instituer à Verviers une société de quatuor. F.

NOUVELLES DIVERSES

Il y a eu dimanche dernier, 19 mars, tout juste un siècle que pour la première fois s'exécutait publiquement, à Vienne, la *Création* de J. Haydn. Une exécution privée dans le palais des princes Schwarzenberg avait eu lieu le 29 avril 1798. Ces deux exécutions se firent sous la direction de l'auteur, alors déjà âgé de 56 ans. La *Neue Musikalische Presse*, de Vienne, publie à ce propos un très intéressant article de M. Hugo Kosch, qui rappelle dans quelles circonstances Haydn fut amené à composer cet oratorio sur un poème de Van Zwieten, imité d'un poème anglais : *The Creation of the World*, qui avait été remis à Haydn par Salomon lors de son séjour à Londres. Ce qui est particulièrement curieux à noter, c'est l'impression produite par cette œuvre du vieux maître, non seulement parmi le public, mais chez les critiques. La majesté de la partie chorale, la justesse de la partie descriptive, la hardiesse des effets obtenus de l'orchestre, la nouveauté de l'ensemble provoquèrent un véritable enthousiasme. L'exécution eut lieu dans la salle du vieux Burg Theater, alors dénommé *Théâtre national de la Cour*. Jamais on n'avait vu pareille affluence dans cette salle et, malgré cela, disent les gazetiers contemporains, une attention plus profonde et une émotion plus générale. Chœurs et orchestre formaient un ensemble de 180 exécutants, chiffre extrêmement élevé pour l'époque. La même année, il y eut deux nouvelles exécutions de la *Création*, les 22 et 23 décembre. Les solistes étaient : M^lle Thérèse Saal, le père de celle-ci, Ignace Saal, excellent chanteur, et le professeur

Rathmayer. Salieri tenait le clavecin d'accompagnement. Le chiffre de la recette, qui s'éleva à la somme de 4,774 florins, c'est-à-dire plus de 8,000 francs, atteste le prodigieux succès de l'ouvrage. Après Vienne, il se répandit rapidement en Autriche et dans toute l'Allemagne, rapportant à Haydn de très respectables droits d'auteur et des manifestations touchantes d'enthousiasme et d'admiration pour son génie. La dernière exécution de la *Création* en sa présence, mais non sous sa direction, eut lieu en 1808, le 27 mars. A son entrée dans la salle, le vieux maître fut accueilli par des fanfares et des acclamations sans fin du public; après la première partie, il dut se retirer, tant les émotions éprouvées à l'audition de son œuvre et aux témoignages d'admiration de la noblesse et du public l'avaient remué. On dut le reporter dans sa voiture. Quatorze mois après, il mourait.

A l'occasion de ce glorieux anniversaire, on organise à Vienne une exécution populaire de la *Création;* elle aura lieu le dimanche des Rameaux. Les solis seront chantés par des artistes de l'Opéra.

L'entrée à cette exécution ne coûtera que 50 kreutzer aux places réservées et 25 kreutzer aux autres.

—La troupe lyrique de la Scala de Milan, venue à Londres pour y donner un certain nombre de représentations, vient d'éprouver, dès son arrivée en Angleterre, une déception cruelle. L'*Iris* de M. Mascagni devait être le principal attrait de son programme, le «clou» auquel elle espérait attacher son succès. La censure vient de faire savoir à l'impresario milanais qu'elle s'opposait formellement à la représentation d'*Iris*, qui a paru aux censeurs anglais une œuvre impudique, immorale et dangereuse. Nous avons, au moment où *Iris* parut en Italie, exposé le sujet de la pièce et analysé le livret de M. Illica. Cette pièce n'est pas, à vrai dire, particulièrement édifiante : elle a pour sujet les malheurs d'une jeune Japonaise de bonne famille qui, ayant mal tourné, promène la musique de M. Mascagni de maisons vertes en bateaux de fleurs. Il est également vrai que la poésie de M. Illica ne suffit point à dissimuler la vulgarité de cette histoire, de médiocre intérêt. Tout cela est exact; mais il ne l'est pas moins que la vie fantaisiste des *geishas* japonaises a inspiré une foule d'opérettes et de ballets qui se jouent couramment dans les théâtres et les concerts de Londres. Et l'on se demande pourquoi la censure anglaise, indulgente à l'opérette, se montre si sévère pour l'opéra-comique.

— S'il faut en croire les bruits qui circulent à Vienne, M. Hans Richter, le célèbre chef d'orchestre, qui avait l'intention de quitter l'Opéra de Vienne pour entreprendre des tournées à l'étranger et qui avait déjà accepté un brillant engagement en Angleterre, serait sur le point de revenir sur sa résolution, l'intendance générale des théâtres impériaux lui ayant accordé une augmentation de traitement et de plus longs congés.

— Extrait d'une lettre du maëstro Puccini à l'un de ses amis liégeois :

..... « Vous me demandez des nouvelles de ma *Tosca*. Peu de chose! Je travaille, je travaille, je travaille ! L'opéra sera donné au mois de novembre prochain, à Rome, avec des artistes, des chœurs, orchestre et décors de tout premier ordre. L'opéra aura trois actes. M. Victorien Sardou viendra personnellement à Rome pour la mise en scène, comme il me l'a promis dernièrement à Paris. Le type de la musique est tout un autre genre que *Bohème;* il s'approche plutôt du genre de ma *Manon*, mais plus fortement dramatique.

» Je vous répète donc : Je travaille, je travaille, je travaille, ayant encore tant à faire, mais j'espère bien terminer pour l'époque fixée..... »

— On nous écrit de Newcastle :

« Nous avons eu un concert extrêmement intéressant dans lequel nous avons entendu le grand pianiste belge M. Arthur De Greef. Il a exécuté avec une maëstria incomparable le *Concerto* en *sol* mineur de Camille Saint-Saëns, que nous avions entendu par Paderewski.

» Nous n'avons pas eu lieu de regretter un seul instant ce dernier, car M. De Greef nous a donné une interprétation et une exécution si parfaites de cette belle œuvre que la salle, électrisée, lui a fait une véritable ovation et l'a forcé de revenir pour un *bis*.

» M. De Greef s'est aussi fait apprécier comme compositeur. L'orchestre a exécuté le *Largo* et le *Springdans* de sa *Suite* en *sol*. Le succès a été de nouveau très grand. De Greef a dirigé lui-même les deux parties de sa *Suite*.

» A Edimbourg, M. De Greef n'a pas été moins applaudi. Jamais enthousiasme pareil n'a été vu dans cette ville. Son triomphe a été complet. Là aussi il figurait au programme comme compositeur avec les deux mêmes fragments de sa *Suite* en *sol*. Il a donné le même concert à Aberdeen, où de nombreux rappels l'ont forcé d'ajouter à son programme la *Tarentelle* de Liszt. »

Bref, c'est une tournée véritablement triomphale.

— Un grand concours musical pour harmonies et fanfares aura lieu à Thuin les 13, 14 et 15 août. Des prix de valeur, consistant en médailles, palmes, couronnes, primes en espèces, seront décernés aux vainqueurs.

Pour tous renseignements s'adresser à M. C. Leclercq, président de la commission des fêtes.

NÉCROLOGIE

Un artiste consciencieux, l'altiste M. Charles-Joseph Trombetta, vient de mourir à Paris, à l'âge de soixante-quatre ans. Cet artiste, qui était un modeste, a tenu avec talent l'alto dans de nombreuses sociétés de musique de chambre, notamment dans le Quatuor d'Alard et dans celui de M. Edouard Nadaud. Il devait encore jouer, mardi dernier, à la salle Pleyel, à la séance consacrée par M. Nadaud aux œuvres de Widor. Depuis plusieurs années, il faisait partie de l'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire.

M. Trombetta était un musicien sûr, expérimenté, et il tirait de fort beaux sons de son instrument. Il sera vivement regretté par tous ceux avec qui il fut en relations. H. I.

— On annonce la mort de M. Vaillard, second chef d'orchestre de l'Opéra-Comique.

En sortant du Conservatoire, lauréat des classes de violon, Vaillard avait fait partie de l'orchestre de l'ancien Théâtre-Lyrique; puis il était entré, au lendemain de la guerre, à l'Opéra Comique, qu'il n'avait plus quitté. Ce fut en 1874, sous la direction de M. Camille du Locle, que ses camarades le désignèrent à l'unanimité pour remplacer le second chef qui venait de mourir. Et, depuis, il a constamment occupé le pupitre, où il a successivement suppléé M. Lamoureux et M. Danbé. Personne ne connaissait mieux que lui le répertoire.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Du 20 au 26 mars: La Walkyrie, les Pêcheurs de perles; Milenka; la Walkyrie; l'Etoile du Nord; Princesse d'Auberge. Dimanche : La Walkyrie.

Galeries. — La Dame de chez Maxim.

Maison d'Art. — Quatuor Schörg. Le mardi 28 mars, à 8 ½ h., deuxième séance, avec le concours de M. Emile Bosquet, pianiste. Programme : 1. Quatuor en *la* mineur, op. 29 (F. Schubert); 2. Quatuor en *la* mineur, op. 51, no 2 (J. Brahms); 3. Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle en *la* majeur, op. 30 (E. Chausson).

Bruges

Distribution des prix du Conservatoire. Dimanche 26 mars. Programme : 1. Ouverture de la Flûte enchantée (Mozart); 2. Distribution des prix; 3. Symphonie héroïque (van Beethoven). Chef d'orchestre : M. Leo Van Gheluwe

Cambrai

Dimanche des Rameaux 26 mars, à 8 h. du soir, concert spirituel organisé par l'Union Orphéonique de Cambrai. Programme : 1. Marche des Prêtres « d'Athalie » (Mendelssohn-Bartholdy); 2. a) La Prédiction de Daniel, fragment de l'oratorio « Balthazar » (Alex. Georges); b) La Procession (César Franck), M. Lucien Berton; 3. Sur le Golgotha (Henry Cieutat), pour violon, violoncelle, piano et orgue; 4. a) Hymne des morts, tirée des « Chansons de Miarka » (Alexandre Georges); b) Air de l'oratorio « La Pentecôte » (Sébastien Bach), Mlle Gaëtane Vicq; 5. Kol Nidrei (Max Bruch); 6. Chemin de Croix, oratorio en douze tableaux pour soli, chœur mixte, orgue, piano et orchestre, poème d'Armand Silvestre, musique d'Alexandre Georges. M. Alexandre Georges dirigera son œuvre.

Gand

Société royale des Mélomanes. — Dimanche 26 mars, à 7 1/4 heures du soir, cinquième concert artistique, avec le gracieux concours de MM. Edouard Barat, pianiste, Carlo Matton, violoniste, A. Steurbaut, E. Mechiels et le Choral-mixte de la section d'art. Directeur : M. O. Roels.

Cercle des Concerts d'hiver. — Dimanche 16 avril, à 4 h., à l'hôtel de ville, exécution de l'oratorio de Noël de Bach, avec chœurs, orgue et grand orchestre. Répétition générale le vendredi 14, à 8 h. Pour les cartes s'adresser à Gand chez Mme Beyer, rue Digue de Brabant; M. Teirlinck, rue du Gouvernement; M. Paternotte, rue aux Vaches ou à Bruxelles chez Breitkopf et Hærtel, Montagne de la Cour.

Lille

Société des Concerts populaires (directeur : M. Emile Ratez. — Dimanche 26 mars. Programme : 1. Quatrième Symphonie en *si* bémol (Beethoven); 2. Air d'Alceste, Mlle Crépin; 3. Le Rouet d'Omphale

(Saint-Saëns); 4. A) La Trève (E. Ratez); B) Je t'aime (Massenet), Mlle Crépin; 5. Deuxième exécution de l'An Mil (Gabriel Pierné).

Paris

OPÉRA. — Du 20 au 25 mars : Don Juan; le Prophète; Guillaume Tell; le Prophète.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 19 au 25 mars : Philémon et Baucis, la Fille du régiment; Zampa, le Farfadet; Carmen; Phryné, la Fille du régiment; Beaucoup de bruit pour rien; Fidelio.

CONSERVATOIRE. — Dimanche 26 mars, à 2 h., seizième concert de la Société des Concerts. Programme: 1. Symphonie en *si* bémol (Beethoven); 2. Deuxième et troisième scènes du premier acte de la Prise de Troie (Hector Berlioz) : Mlle Bréval et M. Renaud; 3. Airs de ballet d'Iphigénie en Aulide (Gluck); 4. Chœur d'Elie (Mendelssohn); 5. Ouverture de Patrie (G. Bizet).

CONCERTS-COLONNE. — Dimanche 26 mars, à 2 h. 1/4. Anniversaire de la mort de Beethoven (26 mars 1827). Programme entièrement composé d'œuvres de Beethoven : 1. Ouverture de Léonore nº 3; 2. Neuvième Symphonie avec chœurs, soli par MM. Cazeneuve et Ballard, Mmes Eléonore Blanc et Emile Bourgeois; 3. Concerto en *ut* mineur pour piano, exécuté par M. Raoul Pugno; 4. Ballet de Promethée; 5. Romance en *fa* pour violon, exécutée par M. Jacques Thibaud; 6. Sérénade pour instruments à cordes.

CONCERTS-LAMOUREUX. — Dimanche 26 mars, à 2 h. ½. Concert supplémentaire avec le concours de Mme Gorlenko-Dolina et de M. Léopold Aüer. Programme : 1. Ouverture de Ruy Blas (Mendelssohn); 2. Symphonie en *ré* mineur (Schumann); 3. A) Thamara, ballade (Napravnik); B) Absence, mélodie (Berlioz), chantées Mme Gorlenko-Dolina; 4. Huitième Concerto pour violon (Spohr), exécuté par M. Léopold Aüer; 5. A) Invocation de Martha (Moussorgski); B) Berceuse (Arenski); c) Chanson circassienne (César Cui), chantées par Mme Gorlenko-Dolina; 6. Introduction et Rondo capriccioso (Saint-Saëns), exécuté par M. Léopold Aüer; 7. Fête bohème (Massenet).

SALLE DES QUATUORS PLEYEL, WOLFF & Cie (22, rue Rochechouart). — Mercredi 29 mars, quatrième séance de Récital de violon donné par Joseph Debroux. Programme : 1. Concerto en *mi* (Mendelssohn); 2. Sonate, nº 1, Hændel (F. A. Gevaert-Colyns); 3. Adagio, op. 49 (F. Luzzato); 4. Les Maîtres Chanteurs, paraphrase (Wagner-Wilhelmj); 5. Les Perses (Xavier Leroux); 6. Tarentelle (M. P. Marsick); 7. Fantaisie Ecossaise, op. 46 (Max Bruch).

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉRO 14

VOLUME XLV

2 AVRIL 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central**, rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique**. — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur**, Galerie de l'Odéon; Mme Lelong, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 14. 2 avril 1899

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — EMILE WAMBACH — A. WILFORD—WILLIAM CART—MARCEL DE GROO—CH. CASTERMANS — L. LESCRAUWAET—J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

NOTES ET CROQUIS
SUR
JEAN-PHILIPPE RAMEAU

III. SES ŒUVRES A L'ÉTRANGER

(Suite et fin. — Voir le n° 13)

Jacques Casanova de Seingalt, aventurier bien connu, grâce à ses romanesques mémoires, venait de faire à Paris un séjour pendant lequel il avait pu entendre *Zoroastre* dans sa nouveauté. Arrivant à Dresde, où son frère était peintre de la cour, Casanova fut très probablement l'instigateur de la représentation de cet opéra sur le théâtre du prince-électeur ; il se chargea de la partie littéraire, et versifia le poème italien, en tête duquel il fit imprimer ce curieux avertissement, que Cahusac, à Paris, n'avait pas songé à insérer dans sa préface historique :

« Tout ce qui se trouverait, dans la pré- » sente tragédie, de contraire au christia- » nisme, doit être considéré comme appar- » tenant à des personnages plongés dans » les erreurs de l'idolâtrie, et l'auteur n'a » pas eu d'autre objet que d'introduire » dans le spectacle une copieuse variété de » machines, ballets et décorations. »

Ces machines et décorations furent disposées par un ancien machiniste de l'Opéra de Paris, nommé Pierre Algeri, qui fut payé de ses frais de voyage et reçut une gratification de cent louis. Quant à la musique, le maître de chapelle de la cour en avait fait son affaire ; il avait conservé de la partition de Rameau l'ouverture et le premier chœur; tout le reste était de son crû (1).

Sept ans après les représentations de ce *Zoroastre* à Dresde, le *Mercure de France* enregistra moins pompeusement le succès à Parme d'un opéra, *Hippolyte et Aricie*, que chantait la fameuse Catarina Gabrielli : « La musique a été trouvée parfaitement » belle, elle est d'un jeune Napolitain » nommé le Sr Traetta, que l'Infant a pris » à son service, et qui a su mêler aux » beautés qu'il a tirées de son propre » génie, les endroits les plus admirés de » l'opéra de M. Rameau (2) ».

Il est question encore, dans l'histoire du théâtre de l'Opéra de Berlin, d'un projet d'adaptation de *Castor et Pollux*. Reichardt, qui avait vu cet ouvrage à Paris, en parla si avantageusement au roi de Prusse Frédéric-Guillaume II, que celui-ci donna

(1) FURSTENAU, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof der Kurfürsten von Sachsen*, t. II, p. 197 et p. 268 et suiv.

(2) *Mercure de France*, juillet 1759, p. 199. Fétis (article Traetta de sa *Biographie des musiciens*, t. VIII, p. 249) mentionne cet opéra sans parler des fragments conservés de Rameau.

l'ordre à Filistri, son poète ordinaire en langue italienne, d'en traduire le livret; la vivacité des protestations du librettiste est une preuve de l'aversion et de l'effroi qu'inspiraient aux adeptes de l'art italien les formes spéciales de la tragédie lyrique française et de l'opéra-ballet. Filistri déclare qu'un livret français ne peut s'adapter à une musique italienne, — ce qui prouve que la partition de Rameau n'entrait même pas en considération, — et pour toucher un point sensible, il agite devant le roi le spectre de la dépense :

« S. M. voudroit-Elle faire abattre et » rebâtir son théâtre pour faire jouer les » machines nécessaires à cette pièce? pour » faire voir le cours du soleil sur le zo- » diaque, pour faire descendre d'en haut » l'Olympe entier portant une soixantaine » de personnes et tant d'autres choses?

» Est-ce l'opinion de S. M. de donner un » opéra pour lequel il faut plus de cent » choristes et choristes-acteurs qui se » trouvent à Paris, mais pas ici?

» Est-ce la volonté du Roi de voir à » jamais sur son théâtre le tombeau, les » diables et les Champs-Elysées? » (1)

L'éloquence de Filistri eut gain de cause. On abandonna bien vite la proposition de Reichardt, et les Berlinois continuèrent de vivre en paix dans l'unique jouissance du répertoire italo-allemand, et dans la tranquille ignorance des troublantes particularités de l'opéra français.

La quiétude des amateurs anglais était toute semblable. Le Dr Burney parle de Rameau d'après les auteurs français et sans faire allusion à la connaissance qu'on pouvait avoir en Angleterre du moindre de ses ouvrages. Ses excursions sur le continent lui avaient permis d'entendre à Paris *Castor et Pollux*, et l'air fameux : « Que tout gémisse », lui avait causé plus de plaisir et d'émotion qu'aucun autre fragment de musique française; mais il était très déconcerté par les « changements de mesure » que Rameau, plus soucieux de la vérité de la déclamation et de la souplesse des rythmes que de la symétrie des périodes, introduisait librement dans ses airs et ses récits.

(1) L. SCHNEIDER, *Geschichte der Oper in Berlin*, p. 222.

Hawkins, compatriote et contemporain de Burney, mais qui n'avait pas traversé la Manche, parle en 1776 des opéras de Rameau et de ses pièces de clavecin uniquement par ouï-dire, et avec une méfiance que dicte le principe des spécialités : « Comme théoricien, dit-il, Rameau occupe » une haute situation... Comme composi- » teur, son caractère a besoin d'être fixé; » car les uns célèbrent ses œuvres pour » leur grâce et leur esprits les autres » objectent contre elles qu'elles sont raides » et cherchées, ou légères et insignifiantes » jusqu'à la puérilité. Si ce dernier juge- » ment était le plus fidèle, il ne faudrait » pas s'en étonner, car un style délicat de » composition n'est pas la conséquence » nécessaire d'une science profonde des » principes de l'harmonie... Les composi- » tions de ces profonds théoriciens, Zar- » lino et Pepusch, ne dépassent pas la » médiocrité (1) ».

Essayons maintenant de connaître l'opinion que les historiens étrangers modernes ont pu se former, par la lecture, relativement aux œuvres de Rameau. Nous ouvrirons d'abord le gros livre de A.-B. Marx, *Gluck und die Oper*, dans lequel un chapitre est consacré à Rameau, qu'au point de vue de son influence sur la forme et la composition des ouvrages français de Gluck, l'auteur se trouvait forcé d'étudier quelque peu : il se borne à l'examen d'une seule partition, celle de *Castor et Pollux*, choisie parce qu'elle fut spécialement connue de l'auteur d'*Orphée*. Une analyse du livret, — qui est jugé peu favorablement, — précède la critique plus rapide de la musique; ce qui frappe surtout Marx, c'est la déclamation vigoureuse du chant français, qu'il trouve « poussée à l'excès », la rythmique « franche et incisive », l'introduction de l'écriture harmonique « dans ce spectacle » luxueux de la coquette époque Louis XV, » qui n'aurait dû avoir rien de plus étran- » ger que la texture serrée du contre- » point ». La conclusion naïve du chapitre

(1) HAWKINS, *History of music* (1776), édit. 1853, p. 901.

est qu' « un opéra de Rameau a une figure » toute autre que n'importe quel opéra » italien (1) ».

Les auteurs récents de simples manuels ou de volumineuses histoires de la musique en langue allemande se sont surtout appuyés sur les quelques alinéas d'Otto Jahn, qui résumaient et appréciaient exactement, d'après les auteurs français, et sans doute aussi d'après de soigneuses lectures des partitions de Rameau, le rôle rempli par ce maître dans le développement de l'opéra français (2). C'est donc citer ensemble plusieurs historiens, que de traduire en partie le texte de Jahn :

«... Après que ses adversaires (les Lullistes) se furent peu à peu calmés, on » reconnut que le mérite de la musique » française n'avait pas été diminué, mais » étendu et perfectionné par Rameau : et » il en était véritablement ainsi. Rameau » s'était acquis une grande réputation » d'organiste et de compositeur de mu- » sique instrumentale, et surtout de fonda- » teur d'une théorie de l'harmonie, avant » d'écrire des opéras. Sous ce rapport, des » progrès décisifs se révélèrent dans ses » opéras. Le traitement harmonique est » plus riche et plus varié; non seulement » il est fréquemment neuf et surprenant, » mais même recherché et surchargé. » L'accompagnement n'est plus un simple » remplissage de la basse chiffrée : il a souvent une allure libre et personnelle; l'or- » chestre aussi est employé pour des effets » originaux, tant par l'alternance et le » groupement des instruments d'après leurs » différents timbres, que par les motifs » propres qui lui sont confiés et qui » tendent souvent à beaucoup de peintures » de détail. Dans cette manière de traiter » l'orchestre, il n'y a pas seulement un » progrès sur Lully, mais encore une supé- » riorité sur l'opéra italien. De même, les » chœurs sont délivrés des chaînes d'un » traitement simplement pareil à celui de » la basse continue, les voix se meuvent » plus librement et avec plus d'expression. » L'art perfectionné du chant solo a eu » aussi une action visible sur les parties » lyriques; leur marche est plus libre et » les ornements ne leur font pas défaut. » En ceci, cependant, quoique Rameau ait » fait dans sa jeunesse un séjour en Italie, » la musique italienne ne paraît pas avoir » eu d'influence décisive ; nous ne trouvons » nulle part non seulement les formes pré- » cises de l'opéra italien, mais même en » général, ni dans les chœurs, ni dans les » soli, une forme de morceau fermement » arrêtée; si le caractère de l'opéra de » Lully est conservé ici, c'est principale- » ment dans le traitement du dialogue. » C'est le même chant en récitatif rigou- » reusement mesuré, avec une mesure con- » stamment changeante, et un accompa- » gnement d'accords pressés, qui se » succèdent presque sur chaque note nou- » velle du chant. Si donc, comme cela se » comprend aisément, l'individualité du » compositeur conserve une certaine dose » d'indépendance, cependant le caractère » fondamental de l'expression dramatique » par la musique n'est pas modifié dans les » nouveaux ouvrages. L'opéra de Rameau » est une extension de celui de Lully, non » pas un renversement de son principe (1) ».

La conclusion de Jahn est que Rameau « a édifié, sur les bases établies par Lully, et avec un talent décisif, un opéra national français ».

On serait porté à croire que la connaissance des compositions instrumentales de Rameau, tout au moins de ses pièces de clavecin, étant plus facile que celle de ses grands ouvrages dramatiques, devait être plus répandue : ce serait une erreur. Pendant très longtemps, les musiciens étrangers ignorèrent sa musique de chambre encore plus que ses opéras. Quelques écrivains la mentionnaient, pour mémoire, dans leurs notices ; Marx citait dédaigneusement « de petites pièces de piano et de chant de mince valeur » ; d'autres les pas-

(1) MARX, *Gluck und die Oper*, t. I, p. 117-129.

(2) M. Langhans, continuateur de la grande histoire de la musique d'Ambros, n'a pas cru pouvoir mieux faire que de citer Otto Jahn. Le très médiocre ouvrage de Reissmann avait pour unique avantage de contenir quelques extraits notés de la musique des *Indes galantes*.

(1) OTTO JAHN, *Mozart*, t. II, p. 195 et suiv.

saient entièrement sous silence. Subitement, à partir de 1864, le commerce de musique, en Allemagne, s'y intéressa. On vit paraître coup sur coup, à Vienne, une suite de trois pièces de clavecin de Rameau, revues par J.-A. Zellner; à Berlin, quatre pièces, revues, corrigées et augmentées (*sic*) par H. Krigar; à Leipzig, un recueil de douze pièces, publié par Schletterer, et plusieurs livraisons, revisées par Pauer; un catalogue nous apprend qu'il y eut même quelque part une édition des *Niais de Pologne* (on regardait probablement le titre des *Niais de Sologne* comme une faute d'orthographe). Cette sollicitude inattendue des pianistes et des éditeurs étrangers pour la gloire de Rameau avait pour très simple cause la récente publication du *Trésor des pianistes* de Farrenc, où avaient été insérés les deux recueils de pièces de 1731, et où professeurs, virtuoses et éditeurs puisaient sans peine la matière de leurs réimpressions.

Les brèves et insuffisantes lignes qui sont consacrées à Rameau dans le livre de Weitzmann sur l'histoire du piano montrent bien que ces reproductions n'avaient pas replacé le maître à son rang comme claveciniste, dans l'esprit des musiciens étrangers. La splendide édition de ses œuvres complètes peut enfin aujourd'hui renseigner le monde musical sur ses mérites multiples et son génie tout français. A mesure que s'ajouteront les volumes aux volumes, sa gloire passera les frontières que jusqu'ici presque rien de son œuvre n'avait pu franchir.

MICHEL BRENET.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE

—

LETTRE OUVERTE A UN COMPOSITEUR

A propos de la première représentation de *Beaucoup de bruit pour rien*, opéra-comique en quatre actes et cinq tableaux. Poème d'Ed. Blau, d'après Shakspeare, musique de P. Puget. (24 mars 1899.)

Que pensez-vous, monsieur, de la situation faite aux critiques par certains éditeurs, et spécialement par la maison Heugel et Cie, qui ne leur envoient, pour la répétition générale, d'une œuvre scénique, ni la partition ni même le livret? Nous vous le demandons en toute conscience : est-il possible au critique le mieux doué de donner un compte-rendu détaillé et impartial d'un opéra ou d'un drame lyrique, si on ne lui fournit pas, avant la répétition générale, les éléments qui lui sont indispensables pour se livrer à un travail consciencieux ? Il y a là, selon nous, une question majeure, intéressant au premier chef les compositeurs, qui doivent avoir le désir d'obtenir de la presse musicale un jugement appuyé sur des bases solides. Elle nous semble si importante, cette question, que peut-être la soumettrons-nous un jour à l'examen de l'Association de la critique dramatique et musicale.

N'avez-vous pas, vous-même et vos confrères, récriminé, à juste titre, contre la parcimonie avec laquelle MM. les critiques rendent compte de la partie musicale d'un opéra, alors qu'ils s'étendent, avec assez de complaisance, sur les qualités ou les défauts du livret? Il n'en faut chercher la raison ailleurs que dans le refus fait par plusieurs éditeurs de livrer la partition en temps utile. Et que ces derniers ne viennent pas arguer qu'il existe encore des coupures ou des adjonctions à faire entre le jour de la répétition générale et celui de la première! C'est à vous, messieurs les compositeurs, de prendre vos mesures pour que tous ces changements soient exécutés aux répétitions particulières, de telle sorte que la partition soit gravée et livrée pour la répétition générale, la seule à laquelle il soit permis à certains critiques d'assister. Le simple bon sens indique qu'un avocat ne peut se présenter devant le tribunal pour défendre son client, s'il n'a pas eu le dossier en mains un long temps à l'avance. En matière musicale, l'avocat n'est autre que le critique, et le compositeur est son client. Car le vrai rôle du critique est non seulement d'exalter les qualités du compositeur, mais encore et surtout de pallier, autant que faire se peut, ses défauts. C'est ainsi du moins que nous comprenons sa mission. Donnez-lui donc le moyen de faire son métier de défenseur.

Vous devez être au mieux, monsieur, avec la maison Heugel, puisqu'elle édite votre œuvre : nous serions donc bien mal venu près de vous à lui adresser de justes griefs. Cependant, et bien qu'il nous répugne de faire des personnalités, nous ne pouvons celer qu'elle a deux poids et deux mesures. A l'un, *persona grata*, elle octroie partition et livret; —

l'autre, *persona non grata*, elle les refuse impitoyablement. En agissant ainsi, croyez-vous qu'elle serve la cause de l'Art? Nous affirmons que non, et nous ajouterons qu'elle est peut-être la seule maison d'édition de Paris qui use de tels procédés. M. Heugel-Moreno est un malade.... La largeur de son esprit et sa courtoisie sont légendaires! Passons! Mais on pouvait espérer que M. Chevallier, qui semblait posséder les qualités d'un homme de bonne éducation, chercherait à modifier les errements et les bévues de son complice. Les espérances ont été de courte durée ; nous le voyons trop aujourd'hui ! M. Chevallier et M. Heugel ne veulent être que des marchands de papier !

Nous voici loin de *Beaucoup de bruit pour rien*. Vous nous pardonnerez, monsieur, en pensant certainement avec nous que la requête qui vous est présentée, à vous et à vos collègues, renferme bien quelque vérité et que, si une suite favorable lui était donnée, vos intérêts seraient beaucoup mieux sauvegardés.

Si, aujourd'hui, nous défendons mal votre cause en n'émettant que des considérations générales sur *Beaucoup de bruit pour rien*, vous ne vous en prendrez qu'à la maison Heugel, qui ne nous a pas fourni les moyens de vous apprécier ou de vous juger comme nous l'aurions désiré.

Lorsque Berlioz achevait, en l'année 1862, *Béatrice et Benédict*, d'après *Beaucoup de bruit pour rien*, de Shakspeare, il avouait qu'il n'avait pris qu'une donnée de la pièce, c'est-à-dire l'épisode de Béatrice et Bénédict, pour le réduire en un acte d'opéra-comique, et que le reste était de son invention. C'était la partie légère et caustique qui l'avait sollicité. Malgré les pages intéressantes de cet acte, surtout le merveilleux « nocturne », l'œuvre de Berlioz n'a eu toujours qu'un médiocre succès, et nous avons expliqué le pourquoi à l'époque où elle fut donnée au théâtre de l'Odéon, sous la direction de M. Ch. Lamoureux (5 juin 1890) [1]. Vous avez pensé, MM. Edouard Blau et vous, qu'en resserrant la comédie de Shakspeare, il était possible d'en faire un opéra-comique, — nous dirions plus volontiers un drame lyrique. Car c'est principalement la partie dramatique, celle qui semble le mieux convenir à votre tempérament, qui est prépondérante dans la pièce que vous venez de nous présenter. N'était-il pas difficile, du reste, de rendre musicalement le côté sarcastique et drôlatique de l'œuvre du grand poète anglais? Tout cet esprit si particulier à sa nature, à l'époque à laquelle il vivait et au peuple d'où il était issu, nous semble presque intraduisible en langue musicale. En s'y essayant, Hector Berlioz n'a prouvé qu'une chose...., son impuissance à s'en rendre maître, alors qu'il avait donné souvent une traduction superbe des plus tragiques pages de Shakspeare. On pourrait nous opposer que, dans *Falstaff*, Verdi s'était approché de la perfection; mais voilà certes une rare exception !

Donc, vous appuyant sur le livret de votre excellent collaborateur M. Edouard Blau, qui a tiré tout le parti possible de la comédie de Shakspeare pour bien servir le musicien, vous avez, négligeant quelque peu l'épisode de Béatrice et Bénédict qui avait tenté Berlioz, donné une importance capitale à la partie tragique et tendre, c'est-à-dire aux amours de Héro et Claudio, traversés par la calomnie de Don Juan, cet autre Iago. Et, nous le répétons, vous avez bien fait; car, en écrivant ces pages, vous avez prouvé que vous possédiez un beau tempérament dramatique et que, ne voulant pas suivre servilement les procédés de Richard Wagner et vous contentant de signaler la physionomie de vos personnages, tel celui de Don Juan, par des thèmes caractéristiques, vous étiez capable de créer une œuvre qui, bien que dérivant de l'école de Gounod, accusait des tendances personnelles, un soin et une science très remarquables dans l'orchestration, des qualités d'émotion sincère et une grande justesse dans l'expression dramatique. Certes, vos deux amants, Claudio et Héro, évoquent le souvenir gracieux et poétique de Roméo et Juliette; mais les amants de Messine chantent autrement que les amants de Vérone, et il est impossible de ne pas reconnaître chez vous de belles promesses pour l'avenir. Il est regrettable qu'un musicien de votre trempe ait attendu un si long temps pour se faire ouvrir les portes des grands théâtres. Car, si vous aviez pu déjà vous entendre et si l'expérience était venue à votre aide, vous auriez sans nul doute éteint les couleurs de votre palette orchestrale. Votre polyphonie, bien que d'un très vif intérêt, est touffue; on pourrait la comparer à des lianes gracieuses, mais trop nombreuses, qui envelopperaient une plante rare au point de l'étouffer. Il y a surtout un emploi immodéré des instruments à vent en général, et des cuivres en particulier; les cordes disparaissent souvent au milieu de... ce déchaînement des vents! Enfin, il existe trop de recherche de

(1) *Symphonie*. Pages 127 et suivantes.

l'effet, un peu partout, ce qui empêche que certaines pages ne donnent la satisfaction qu'on pouvait en attendre. Mais, nous le disons bien sincèrement, votre création est de celles qui intéressent vivement, et elle vous classe en un bon rang parmi les compositeurs de notre école.

Sans partition, nous ne pouvons détailler les belles parties de votre œuvre qui ont sollicité notre attention. Nous nous contenterons d'avancer que telles et telles fractions du second acte et le deuxième tableau du dernier soulèvent l'émotion, ce qui est une preuve de leur valeur. Le doux épanchement de Claudio et d'Héro : « Comme un ruisseau docile », accompagné par les triolets de l'orchestre ; le bel *andante* de Don Pèdre : « Pleure librement, pauvre âme » ; le joli chœur des jeunes filles : « O douce enfant », coupé par le chant de Béatrix; les très remarquables déclamations de Claudio à la foule dans l'intérieur de l'église; la scène du réveil d'Héro, sont de tout premier ordre.

Nous croyons au succès de votre œuvre, et nous le désirons.

Ce succès sera encore augmenté par la beauté de la mise en scène, due à l'habileté de M. Albert Carré. Les costumes sont d'une fidélité grande et d'une richesse incomparable. En ceux de Fugère, de Claudio, de Don Juan, de Léonato par exemple, on retrouve les belles parures dues au pinceau du Titien. Héro est une des poétiques jeunes filles qui ne font qu'effleurer le tapis de verdure dans la toile de Sandro Botticelli, au musée de Florence : « L'Allégorie du Printemps ». Il n'y a pas jusqu'à certain costume en rouge pourpre d'une figurante qui ne rappelle le splendide portrait de Jeanne d'Aragon par le divin Sanzio, au musée du Louvre.

Enfin, vous avez été, monsieur, fort bien servi par vos interprètes, par les chœurs, par l'orchestre, et cela malgré de nombreuses difficultés d'exécution. A l'exception de MM. Fugère (Don Pèdre), Isnardon (Don Juan), Clément (Bénédict), Carbonne (Borachio), les artistes de l'Opéra-Comique sont de nouvelles recrues, dont vous n'aurez pas eu trop à vous plaindre. Je ne fais que citer leurs noms : M^lles^ Mastio (Héro), Telma (Béatrix), MM. Léon Beyle (Claudio), Gaston Beyle (Léonato).

Vous êtes Breton, — donc persévérant; vous êtes dans la force de l'âge, puisque vous venez d'atteindre la cinquantaine. Ceignez-vous les reins, et vous pourrez encore donner au théâtre une œuvre forte et sensationnelle.

Hugues Imbert.

Chronique de la Semaine

PARIS

Le *Requiem* de Brahms au Cirque d'Été

Tandis que M. Chevillard arrive péniblement, cahin-caha, à grands renforts de virtuoses, au terme de la saison des concerts, qu'il n'a pas contribué à rendre très brillante, et au cours de laquelle il n'a pu nous donner, en dehors d'un répertoire ressassé, que des ouvrages d'une étendue fort restreinte et de très modeste envergure, une société chorale d'amateurs, l'Euterpe, qui ne reçoit de l'Etat aucune subvention, nous a fait entendre, le jeudi 23 mars, dans son intégralité le *Requiem* de Brahms, composition d'une très grande importance, mais à peu près inconnue du public parisien, et dont Pasdeloup fit exécuter jadis quelques fragments au Cirque d'hiver.

L'œuvre est grandiose, imposante, écrite avec une sérénité parfaite, une complète indépendance d'esprit. Et cette indépendance s'affirme non seulement dans le style, très pur, très élevé, très personnel, exempt de toute concession au goût du public, mais aussi dans la manière dont l'auteur a traité son sujet. Au lieu de suivre les paroles latines, plus brèves, plus rapides, Brahms a préféré adapter sa musique à une sorte de paraphrase du texte liturgique. Ce système a l'avantage de laisser au compositeur une plus grande liberté, de lui permettre de donner plus d'ampleur à sa phrase, plus de développement à ses idées musicales ; mais n'a-t-il pas l'inconvénient de l'exposer à des redites, à des longueurs et de ralentir, d'alourdir la marche de son œuvre? Car le *Requiem* de Brahms, qui se soutient pourtant d'un bout à l'autre sans faiblesse, sans défaillance, qui renferme, en outre, de nombreux passages d'une incontestable beauté, a paru un peu long et, dans certaines parties, un peumonotone. Peut-être faut-il mettre sur le compte d'une interprétation un peu défectueuse l'impression qui se dégage de cette première audition.

Quoi qu'il en soit, cette soirée musicale offrait un grand intérêt ; et nous devons féliciter hautement tous les musiciens qui ont pris part à cette artistique tentative, à commencer par M. Duteil d'Ozanne, l'habile directeur de la société l'Euterpe, qui s'était assuré le concours de M^lle^ Lyvenat, de M. Auguez et d'une partie de l'orchestre des Concerts Lamoureux. Ernest Thomas.

⚜

Le deuxième concert donné au Cirque d'été par M^me^ Gorlenko-Dolina et M. Léopold Auër a été aussi brillant que le premier. Tout en maintenant les critiques que je formulais dimanche dernier, je dois constater que la célèbre cantatrice a interprété d'une façon très expressive et avec un charme pénétrant diverses mélodies de composi-

teurs russes, Napravnik, Moussorgski, César Cui, et l'*Absence* de Berlioz.

Il fallait tout le talent de M. Léopold Auër pour nous intéresser au *Huitième Concerto* de Spohr; mais le succès de l'excellent violoniste a été beaucoup plus complet dans l'*Introduction et Rondo capriccioso* de Saint-Saëns.

L'ouverture de *Ruy Blas* de Mendelssohn et la *Symphonie* en *ré* mineur de Schumann, fort bien dirigées par M. Chevillard, complétaient le programme.

E. Th.

⚜

Le *Requiem* de Gabriel Fauré : Dire qu'un tel chef-d'œuvre est inconnu pour ainsi dire du monde musical, qu'il n'a été exécuté qu'une fois à l'église de la Madeleine en 1893, que les directeurs de nos grands concerts n'en ont même pas donné un fragment et que la partition n'est pas encore gravée... c'est pour nous un mystère! Que MM. Taffanel, Colonne et Lamoureux prennent la peine de lire cette *Messe de Requiem*, ils seront convaincus qu'elle est une des œuvres les plus belles de l'école française, en cette dernière moitié du XIXe siècle, et que son exécution s'impose au Conservatoire, au Châtelet et au Cirque d'été. S'ils avaient assisté, comme nous, à l'interprétation qui en fut donnée le 24 mars, à la salle d'Horticulture, grâce à l'initiative de Mme Roger, ils auraient été charmés et émus.

La veille, nous entendions au Cirque d'été le *Requiem* de Brahms, qui est considéré à juste titre en Allemagne comme une page maîtresse. Eh bien, il faut l'avouer, le *Requiem* de Fauré s'élève à la même hauteur. Bien que conçue dans un sentiment et un style très différents, cette page religieuse de Fauré peut lui être comparée, en ce sens que, parmi les compositions sorties de la plume du maître français et de celle du maître allemand, leur *Requiem* est pour tous les deux l'*opus summum!* La pensée chez Fauré s'élève dans les régions de l'art les plus hautes et sa traduction musicale l'a admirablement rendue. Il y a là une architecture solide et superbe, une puissance et une franchise d'inspiration, une largeur dans l'exposition des thèmes, une poésie et une couleur ravissantes, enfin une concision absolument remarquable. Plus l'ombre de recherches, de modulations excessives! Plus rien qu'une grande et noble ligne! Nous voudrions pouvoir donner un compte rendu détaillé de cette page grandiose; nous attendrons que la partition soit gravée pour le faire. Nous renvoyons du reste le lecteur à l'étude poétique qu'en a donnée M. Camille Benoit.

Les chœurs de Mme Roger et le petit orchestre sous la direction de M. Griset, les solistes Mlle Thérèse Roger, M. Damad, M. Hayot et Mlle Hardel ont rivalisé de zèle pour donner au *Requiem* de Fauré toute sa valeur. Ils ont pleinement réussi.

H. Imbert.

CONCERTS COLONNE

ANNIVERSAIRE DE LA MORT DE BEETHOVEN (26 mars 1872)

Le 26 mars 1899, il y a eu soixante-douze ans que Beethoven est mort, laissant l'œuvre grandiose que l'on connaît. Aucune pierre du vaste édifice élevé par lui n'a encore bougé; et ce temple de la musique est demeuré aussi splendide qu'au premier jour. Les symphonies, vaste miroir où l'humanité peut découvrir ses joies, ses tristesses et ses espérances; les quatuors, trios, sonates...., qui sont eux-mêmes de petites symphonies; *Fidelio*, ce drame de la délivrance; les *lieder*, les pages resplendissantes écrites pour accompagner certaines œuvres scéniques, etc., sont devenus la bible que lit et étudie avec avidité le monde intellectuel, la source à laquelle s'abreuveront éternellement tous les êtres qui ont soif de Beauté.

M. Ed. Colonne a pensé très justement qu'il y avait lieu de célébrer le dimanche 26 mars 1899, aux concerts du Châtelet, le soixante-douzième anniversaire de sa mort en consacrant au grand maître une séance dans laquelle, à côté de la *Symphonie* avec chœurs, on pourrait entendre maintes autres belles pages de son œuvre, — tels l'ouverture de *Léonore* (n° 3), admirable préface de *Fidelio* — le *Concerto* en *ut* mineur pour piano (op. 37), le troisième des cinq ouvrages de ce genre écrits par Beethoven, — le ballet de *Prométhée* dans lequel le violoncelle, la flûte, la clarinette, le basson et la harpe concertent de façon délicieuse, — la *Romance* en *fa* pour violon (op. 50), et enfin la *Sérénade* pour instruments à cordes (op. 8), qui fut écrite pour violon, alto et violoncelle.

C'est toujours la première partie de la *Symphonie* avec chœurs qui ne se dessine pas très nettement aux Concerts Colonne; il faut l'avoir entendue au Conservatoire pour juger de la différence dans l'effet produit; les trois autres parties furent, au contraire, fort bien rendues et l'on ne saurait trop louer Mlle Eléonore Blanc, Mme Emile Bourgeois, M. Cazeneuve et M. Ballard du soin apporté par eux dans l'exécution des soli en ce *finale* si beau et si émotionnant, qui reste encore, malheureusement lettre morte pour nombre d'auditeurs.

MM. Baretti, Cantié, Terrier, Hamburg et Mme Provinciali-Celmer ont dit avec charme les parties de violoncelle, flûte, clarinette, basson et harpe du ballet de *Prométhée*. M. Baretti surtout fut particulièrement remarquable et applaudi.

Mais, à côté de M. Jacques Thibaud, qui a témoigné d'un bien joli son et d'un bon style dans la *Romance* en *fa* pour violon, le succès (le triomphe, pourrions-nous dire) a été pour M. Raoul Pugno, qui a joué tout à la fois avec grandeur et simplicité le beau *Concerto* en *ut* mineur. C'est qu'il faut un artiste de cette trempe pour interpréter une œuvre dans laquelle le virtuose a à lutter contre toutes les puissances de l'orchestre beethovénien. Comme il a chanté ce thème du *largo* et quelle grâce

exempte de maniérisme il a mise dans l'*allegro!* Le public l'a rappelé quatre fois.

Voilà une belle séance, qui peut prendre date dans les fastes de l'Association artistique !

HUGUES IMBERT.

CONCERTS COLONNE. — NOUVEAU THÉATRE

En l'absence de M. Colonne, appelé à diriger un concert *tras los montes*, le bâton était échu à M. Laporte pour l'exécution de l'ouverture des *Noces de Figaro* qu'il dirigea correctement, et à MM. Ch. Lefebvre et Alph. Duvernoy dirigeant leurs œuvres. M. Ch. Lefebvre nous a fait entendre deux morceaux de *Dalila* sur les cinq qui ont été composées à propos du drame d'Octave Feuillet, qu'on vient de reprendre au théâtre Sarah-Bernhardt, sans toutefois y adjoindre la musique de M. Ch. Lefebvre. Ces deux fragments n'ont guère obtenu qu'un succès d'estime ; malgré la valeur incontestable de l'œuvre, ils ont paru ternes, et sentant plutôt le travail correct que l'inspiration généreuse et abondante; dans le *Chant du Calvaire*, le solo de violoncelle a été bien dit par M. Baretti, qui, malgré son talent, n'a pu donner des ailes à cette musique un peu terre à terre.

M. Alph. Duvernoy a dirigé l'audition de sa *Sérénade* pour trompette, violon, alto, violoncelle, contrebasse et piano. M^lle^ Marthe Gresseleer tenait le piano, M. A. Petit exécutait les appels de trompette, et les instruments à cordes de l'orchestre complétaient l'ensemble. L'œuvre, sans grand relief, est agréable à entendre, et on peut l'écouter sans fatigue; mais on ne saurait s'empêcher de trouver un peu bizarre cet assemblage de sonorités qui ne peuvent arriver à se fondre dans un tout, et à chaque instant la malheureuse trompette fait un peu verser la *Sérénade* dans la vulgarité. En voyant M. Duvernoy conduire son œuvre, nous avons compris la passion de beaucoup de compositeurs pour la conduite de l'orchestre; il avait l'air d'y prendre un plaisir extrême, et il s'agitait comme un homme au comble du bonheur; la vérité nous oblige à dire que le public était moins enthousiaste.

Mlle Mathieu d'Ancy, dont nous pensons tant de bien, victime sans doute de l'influenza, n'était pas très en voix ; elle a pu, malgré tout, faire encore bien plaisir, grâce à son beau talent, dans « Rose chérie » de *Zémire et Azor*, et dans l'Ariette des *Deux Avares* de Grétry, ainsi que dans deux lieder de Fauré, *Nell* et *Mandoline,* que, pour notre part, nous n'avons pas beaucoup goûté.

Le triomphateur de la séance a été M. Albert Geloso qui nous a joué la *Chacone* de Bach pour violon seul, tirée de la deuxième *Partita*. Que dire de cette exécution, sinon qu'elle fut parfaite; avec quelle facilité M. Geloso abordait les effroyables difficultés d'instrument dont cette œuvre est hérissée ! Doubles-notes, contre-chants, passages de vélocité, tout était fait avec une rare perfection et dans le style vrai de l'œuvre. M. Geloso s'est également fait entendre dans le beau *Quatuor* de M. Saint-Saëns pour piano et cordes, que MM. César Geloso, Mouteux et Baretti ont avec lui exécuté en perfection.

Mlles Charlotte Wormèse et Renée Dellerba ont exécuté la *Troisième Sonate* pour deux violons, très belle œuvre de Hændel, accompagnée au piano par M. Catherine, la première avec beaucoup d'assurance, un jeu et un style excellents, la seconde avec un fort *trac* et naturellement peu de jeu; Mlle Dellerba qui est bonne musicienne devrait se persuader que la modestie ne sied pas au talent, et tout irait bien.

H. D.

DEUX EXHUMATIONS
D'ANCIENS OPÉRAS-COMIQUES FRANÇAIS

Deux scènes lyriques diverses viennent de rendre à l'attention des curieux deux des plus anciens spécimens de l'opéra-comique ou de l'opéra-bouffe français : *Le Bouffe et le Tailleur*, de Caveaux (1804), et surtout *Les Troqueurs*, de Dauvergne (1753). Le premier est joué actuellement au Théâtre lyrique (de la Renaissance) comme lever de rideau à l'*Enfant prodigue*. C'est un ouvrage en somme assez connu, n'ayant jamais absolument quitté le répertoire des troupes lyriques, sinon celui de l'Opéra-Comique (dont il a disparu depuis 1836, si j'en crois les tableaux d'Albert Soubies). Il a de la gaîté et prête surtout à la diction gracieuse et à la souplesse vocale. On connaît la romance « Conservez bien la paix du cœur »; elle n'est pas seule à signaler. L'interprétation a la légèreté qui convient à la musique, et à la comédie même, où il y a de bons passages. M. Bourgeois notamment joue d'une façon spirituelle le rôle du tailleur mélomane.

La résurrection des *Troqueurs* est plus intéressante; car, outre que c'est là le premier en date de tous les opéras-comiques proprement dits, en France, on ne connaissait guère sous ce nom que le remaniement, le nouvel ouvrage plutôt, donné par Hérold en 1819 et maintenu dès lors, comme *Le Bouffe et le Tailleur*, dans les répertoires lyriques secondaires. La partition que nous a fait entendre le petit théâtre Pompadour du passage de l'Opéra, pour sa réouverture sous le nom de *Théâtre du Rire*, est intégralement celle de Dauvergne, composée sur des paroles de Vadé pour le théâtre de la foire Saint-Laurent, le 30 juillet 1753. C'est à notre confrère Arthur Pougin qu'on doit la partition (fort rare) et la première direction des études. L'exécution en est confiée à un double quatuor de quatre violons, alto, violoncelle et contrebasse, sous la direction de M. Archaimbault; le parlé, en brefs récitatifs, est souligné par le clavecin. MM. Piccaluga et Dumontier, Mmes Piccaluga et Peyral, ont joué avec esprit et chanté avec grâce

les rôles de Lubin et Lucas, Fanchon et Margot, et l'on voit que cette petite bluette étonnamment vive et pleine de verve, loin d'être sacrifiée comme tant d'éphémères exhumations de vieilleries, a été montée avec un soin jaloux. C'est ce qu'il faut faire pour la majeure partie de cette musique ancienne : une petite salle, car le charme s'évapore dans une grande, et une interprétation de choix, car il y faut la verve et l'adresse vocale, ou ce n'est pas la peine de s'en mêler.

H. DE CURZON.

A l'Opéra-Comique, la semaine dernière, nous avons eu, dans le rôle de Dandolo de *Zampa*, le gentil début de M. Paul Huart, ténor comique qui paraît devoir rendre de vrais services dans un genre assez mal représenté en ce moment, et qui mérite d'être signalé.

M. Armand Parent ne redoute pas de faire figurer sur ses programmes les œuvres des ultra-modernes à côté de celles des grands classiques. C'est ainsi qu'à sa cinquième séance, à la salle Pleyel, il faisait entendre le *Quatuor* en *la* majeur (op. 30) pour piano et cordes de M. Ernest Chausson, à côté du *Quatuor* à cordes en *ré* de F. Schubert. Nous aimons cet éclectisme. Nul n'ignore qu'à la suite de César Franck la jeune France musicale s'ingénie à faire exprimer par la forme si classique du quatuor des sentiments qui paraissent davantage du domaine indécis de la fantaisie instrumentale. Le *Quatuor* de M. Chausson n'échappe pas complètement à cette critique, malgré ses mérites incontestables. L'idée y présente une consistance devenue rare de nos jours : on y trouve, avec une assez grande précision de forme, une fermeté de dessin que n'altèrent point outre mesure quelques épisodes se greffant un peu trop librement sur les développements réguliers des thèmes. Le beau thème initial du premier morceau (Animé) que les cordes crient à l'unisson avec une indicible passion dans la seconde partie de cet « Animé », — le chant d'un caractère triste dit par l'alto dans le « Très calme », motif qui sera repris à l'unisson par le violon et le violoncelle, — le thème si précis et gracieux, au charme mélancolique, du n° 3 « Simple et sans hâte », donnent une belle place à cette œuvre parmi les productions de la nouvelle école. Nous aimons moins le *finale*, qui présente des longueurs. Excellente interprétation par M^lle^ Boutet de Monvel et MM. Parent, Denayer et Baretti.

A côté de cette composition d'un modernisme très marqué, le *Quatuor* à cordes de Schubert en *ré* mineur a paru très classique, bien qu'il puisse être rangé un nombre des œuvres de l'école romantique d'Outre-Rhin. Ce *Quatuor* est trop connu pour que nous en parlions de nouveau. Remarquons cependant que le début du *finale* est attaqué à la façon de Beethoven. On a la sensation de voir passer en cette fougueuse page des reflets de Czardas, dans les rythmes et la fantaisie des traits. Tout cela est vivant et toujours intéressant.

Gentil succès pour la *Ballade* de M. Charles Lefebvre (flûte, violoncelle et piano). La flûte débute sur l'accompagnement du piano ; le violoncelle reprend à la suite, et les deux instruments s'enlacent gracieusement. L'exécution ne pouvait être que bonne avec MM. Barrière, Baretti et l'auteur.

Comme intermèdes, des mélodies de M. A. Mariotte chantées par M. Guiod et de Julien Tiersot par M^me^ Lovano, qui a enchanté l'auditoire et fut rappelée.

F. G.

Très vif succès aux Mathurins (matinées Berny), le 28 mars, pour le *Chemin de Croix*, poème d'Armand Silvestre, musique d'Alexandre Georges. Le Récitant (rôle parlé) a une place importante dans l'œuvre, dont la partie musicale est confiée à un mezzo-soprano, un baryton, un violon solo, un violoncelle solo, l'orgue, le piano et les chœurs. La composition de M. Alexandre Georges est sincère, tour à tour tendre et dramatique ; la septième et la dixième station ont surtout fait grand effet et furent bissées. Le mezzo-soprano, M^lle^ Gaëtane Vicq, et le baryton, M. Lucien Berton, ont été excellents : style, belle diction, chaleur communicative ! Quand nous aurons dit que les instrumentistes étaient MM. Paul Viardot, Achille Kerrion, Letocart, — que les chœurs étaient chantés par les élèves du cours de M^lle^ Jeanne Lyon et plusieurs élèves de l'école Niedermeyer, — qu'enfin la partie de piano était tenue par l'auteur, on croira facilement que l'interprétation du *Chemin de Croix* a été excellente. De très vifs applaudissements ont accueilli cette œuvre nouvelle de MM. A. Silvestre et Alexandre Georges, dont la composition remonte à deux années seulement.

On ne saurait trop féliciter M. André Tracol d'avoir fait entendre, dans sa onzième séance (Historique du violon, musique de chambre), le *Quatuor* pour piano et cordes (op. 7) de Alexis de Castillon, œuvre de superbe allure, qui, considérée jadis comme révolutionnaire, est aujourd'hui parfaitement classique. C'est peut-être une des plus belles pages de ce maître, disparu prématurément après la guerre de 1870. On le louera encore d'avoir fait figurer sur le programme *Fantaisiestücke* pour piano, violon et violoncelle (op. 88) de Robert Schumann, que l'on joue trop rarement. Dans ce *Quatuor* de Castillon et dans ce *Trio* de Schumann, M^me^ Monteux-Barrière, M. P. Monteux et F. Schneklud prêtaient leur précieux concours à M. A. Tracol, qui a joué seul et fort brillamment, avec accompagnement de piano, le *Vingt-deuxième Concerto* en *la* mineur de Viotti, composition bien supérieure comme style, malgré quelques longueurs, aux concertos de Vieuxtemps, — puis une *Romance* de B. Campagnoli (1751-1827) et *Deux Etudes* de J. Fiorillo (1753-1825), dont l'accom-

pagnement de piano par M. Henri Lutz est très intéressant. N'oublions pas Mme Monteux-Barrière, qui exécuta très brillamment la *Ballade* en *la* bémol de Chopin. I.

⚜

Mardi 28, à la salle Erard, concert donné par Mme Jacquemin. Si l'excellent professeur de chant communique à ses élèves sa brillante méthode et sa jolie voix, je lui en fais respectueusement mes compliments. Musique profane, musique « pseudo-sacrée », elle a tout abordé avec un égal bonheur et nous ne savons ce qu'il vaut mieux louer de sa manière de détailler la *Musette* de Perilhou et la *Chanson de juillet* de Godard ou de sa large interprétation de la *Mater Dolorosa* de Franck et de la *Méditation de Thaïs* (Massenet).

A ses côtés, M. Paul Oberdorffer, un virtuose du violon, Mlle Taine, l'organiste bien connue, et Mlle Solacoglu, la pianiste si appréciée, se sont fait justement applaudir. A remarquer aussi l'adaptation symphonique de M. Dens à l'*Etoile du soir* de Musset, récitée avec un goût parfait par M. Marc Roland sur un accompagnement d'orgue Mustel, d'effet saisissant.

L'impeccable baryton M. Ciampi a magistralement interprété le *Chant de Pâques* de Rougnou, que la salle a fait bisser d'enthousiasme. A. M.

⚜

A la salle des Quatuors Pleyel, le 20 mars, a eu lieu l'audition des élèves d'accompagnement de M. L. Carembat. Mme L. Carembat et M. G. Papin prêtaient leur concours à cette séance, qui a prouvé une fois de plus les excellents conseils donnés par M. Carembat à ses élèves.

⚜

La seizième matinée musicale donnée le 24 mars à la salle Pleyel par Mme Henry Jossic a permis de suivre les progrès de ses élèves et de constater combien la très distinguée pianiste, professeur au Conservatoire de Paris, tenait à ne leur faire jouer que des œuvres saines et fortifiantes. L'intérêt de cette matinée était doublé par la présence de M. Jacques Thibaud, exécutant avec certaines des élèves de Mme Jossic des sonates de Bach, Beethoven et Schumann.

⚜

Très beau concert donné le 23 mars, à la salle Erard, par M. Ladislas Gorski. On a admiré le beau programme admirablement choisi et le sentiment artistique avec lequel les excellents interprètes : Mlle Pacary, MM. Chevillard et Salmon ont exécuté les œuvres de Schumann, Max Bruch, Brahms et Saint-Saëns.

BRUXELLES

C'est toujours un plaisir d'entendre M. Emile Bosquet. Sa jeune maîtrise au piano et son intelligence musicale ont des séductions intéressantes ; il phrase avec goût et exécute le trait avec légèreté. Aussi y avait-il belle chambrée à la séance qu'il a donnée vendredi dernier à la Grande Harmonie. On l'a écouté et applaudi dans Chopin, *Polonaise-fantaisie* et *Scherzo* en *si* bémol, dans la *Rapsodie* en *mi* bémol de J. Brahms et une *Farlane* de M. E. Chausson. Avec MM. Hannon (clarinette) et Van Hout (alto), il avait, au début de la soirée, joué les *Contes de fées* de Schumann, que l'on entend rarement. Mais là il nous a semblé que le contraste entre les mouvements lents et vifs n'était pas suffisamment marqué. Schumann demande du caprice, de la fantaisie et de l'humour dans l'interprétation. M. Van Hout a fait applaudir à cette même soirée une *Sonate* pour alto et piano de Scharwenka, où il y a quelques beaux élans. Malheureusement, la pièce ne se soutient pas et se prolonge en développements, qui ne sont pas d'un très grand intérêt. L'admirable style et le son pénétrant de M. Van Hout ont sauvé ce qu'il y avait à sauver de cette pièce nouvelle pour nous.

On a vivement applaudi aussi Mlle Julia Decré, dont la superbe voix de contralto, depuis son brillant passage au Théâtre d'Anvers, s'est magnifiquement développée et sonne puissamment. La diction manque encore de netteté ; mais l'artiste est aujourd'hui en pleine possession de son instrument, qui est magnifique. Mlle Decré a chanté l'*Ave Maria* de Chérubini, le *J'ai perdu mon Eurydice* de Gluck et deux *lieder* admirables de Brahms : *Berceuse de la Vierge* et *Désir apaisé*, avec accompagnement d'alto. Ces deux pièces, jusqu'ici peu connues comptent parmi les plus belles du maître de Hambourg. M. K.

⚜

Profonde déception, samedi et dimanche dernier, pour les habitués du Conservatoire. Sans avis préalable, le concert et la répétition générale ont été ajournés par suite de l'indisposition du premier basson !

On a trouvé le motif insuffisant. Il n'y a donc pas à Bruxelles deux bassons capables de tenir convenablement leur partie dans une cantate de Bach et la *Neuvième Symphonie* de Beethoven ?

Et puis n'y avait-il pas moyen de prévenir le public par la voie de la presse ?

A quoi sert le secrétaire actuel du Conservatoire ?

⚜

Il y avait une foule compacte au concert organisé à la salle de la Maison d'Art par le célèbre mandoliniste J. Pietrapertosa, depuis peu installé à Bruxelles, où il compte déjà de nombreux élèves. M. Pietrapertosa joue de son instrument en artiste consommé : c'est un véritable virtuose de la corde pincée et du plectre. Il a interprété, avec une délicatesse extrême et un charme pénétrant, plusieurs de ses compositions ainsi que la déli-

cieuse *Elégie* de Bazzini. Le public a fait grand succès au remarquable artiste.

Mlle Claire Friché a chanté, avec une expression très communicative, deux exquises bluettes de Pietrapertosa : *Le Baiser* et *Boléro*, et le grand air de *Freyschütz*. Mlle Bournous, harpiste, a été très applaudie, ainsi que le ténor Dequesne, qui a chanté du Bach et des *lieder* de Brahms. Le piano d'accompagnement était très artistement tenu par M. Henry Weyts.

⚜

Le second concert symphonique organisé par M. L. Van Dam a obtenu beaucoup de succès.

M. Van Dam, à l'exemple des grands kapellmeister allemands, a dirigé de mémoire, avec beaucoup d'assurance, un orchestre composé d'éléments extrêmement jeunes et vaillants, et l'on a fort applaudi son interprétation correcte et intéressante de la *Symphonie* en *ut* majeur de Beethoven.

Mlles Eggermont et de Zarembska, toutes deux pianistes distinguées, et Mmes Feltesse-Ocsombre et de Guevara, cantatrice de mérite, ont contribué à faire de ce concert, au programme éclectique, une soirée attrayante.

⚜

On sait que Mlle Armand, qui, sur la scène du théâtre de la Monnaie, incarna si superbement Orphée, s'est, depuis sa retraite, consacrée au professorat.

Mercredi dernier, elle a donné sa première audition d'élèves, et la foule qui emplissait la Grande Harmonie a fortement encouragé l'artiste devenue professeur.

Certes, en aussi peu de temps (moins de deux ans), malgré tout son talent, elle ne pouvait produire beaucoup d'élèves marquantes et définitivement formées; mais chez ces débutantes, Mlles Goossens et Strasy, en particulier on a retrouvé les qualités maîtresses de diction et de style que Mlle Armand possède à un si haut degré, et c'est déjà énorme.

⚜

M. Arthur Wilford a donné mercredi soir, à la salle Erard, son premier concert. Les numéros du programme les plus justement applaudis ont été la *Marche des Derviches* de Beethoven-Saint-Saëns, exécutée par l'organisateur de la soirée; le *larghetto* de la *Deuxième Sonate* pour violoncelle et piano de J.-L. Nicodé, qu'il a joué avec M. Jules Seghers; la *Lénore* de Bürger, agrémentée de musique de Liszt et déclamée par Mlle Marie Derboven, la jeune artiste des matinées littéraires du Parc, et *Tung-Whang-Fung*, la délicieuse poésie chinoise de L. Bouillet, mise en musique par M. Wilford et dite également par Mlle Derboven. Mlle J. Germscheid, une cantatrice à la voix moelleuse et forte à la fois, a remplacé M. Johann Smitt, baryton, empêché au dernier moment de paraître au concert; elle a chanté l'air de *Didon* de Puccini, les *Rêves* de Wagner et la *Perle* de Wilford.

⚜

Le cinquième concert de l'Association artistique, consacré aux œuvres de Gabriel Fauré, aura lieu mercredi 5 avril, à 8 1/2 du soir, à la Grande Harmonie.

CORRESPONDANCES

BERLIN. — A mon grand regret, je n'ai pu assister au dernier concert de l'Opéra, dont l'attraction principale consistait dans la première exécution du nouveau poème symphonique de Richard Strauss, *Heldenleben* (Vie de héros).

D'après mes renseignements, les avis ont été partagés. Tandis que la critique dogmatique et conservatrice de Berlin tombait à bras raccourci sur la partition, la déclarant folle, antimusicale, bref, lui adressant les reproches séculaires de l'ancien régime contre les novateurs, d'autres musiciens, au contraire, m'ont affirmé que cette œuvre était la meilleure du jeune maître. Dans *Heldenleben*, Strauss, sans abdiquer ses hardiesses harmoniques et contrapontiques, serait revenu à plus de musicalité pure, point essentiel dont il tendait à s'écarter, il faut bien le reconnaître, par ses précédentes créations, *Zarathustra* et *Don Quixote*. Acceptons-en l'augure.

M. Ossip Gabrilovitch, pianiste russe, avantageusement connu, a donné un second concert, où il a montré un mécanisme très brillant, encore que je lui trouve la main un peu dure. Il joue avec beaucoup de brio des pièces de Chopin et de musiciens russes. Avec un peu de temps et de maturité, M. Gabrilovitch prendra rang parmi les grands virtuoses du clavier.

A la dernière séance du Quatuor Holländer-Hekking, il y avait une œuvre délicieuse et pas très connue, le *Trio* avec piano (op. 99) de Schubert. Le pianiste était M. Lutter, de Hanovre, un excellent musicien de chambre, fin et coloré. Ç'a été un ravissement, ce *Trio* de Schubert, si bien exécuté par Holländes Hekking et Lutter.

Enfin, l'événement tumultueux, subversif de la semaine a été le second concert d'Eug. Ysaye. Il a joué, accompagné de l'orchestre philharmonique, le *Quatrième Concerto* de Vieuxtemps, le *Sixième Concerto* de Mozart, la paraphrase de *Parsifal* de Wilhelmy, une *Ronde* de Guiraud, puis, en rappel, cinq ou six morceaux, entre autres la *Ciaconna* de Bach et le *finale* du *Concerto* de Mendelssohn.

Il faut reconnaître que le talent d'interprète d'Ysaye est si convaincant, qu'on se reprend à goûter la musique qu'on n'aime plus, comme celle de Vieuxtemps. Ces grandes périodes romantiques, *Recitativo e Cadenzo*, où il y a du sentiment lamartinien et de la fausse profondeur, Ysaye les déclame avec un archet si prenant, un accent si inspiré, qu'on doit bien se laisser toucher, et tenir cette éloquence pour véridique.

Dans Mozart, c'est bien différent. Là, j'ai surtout apprécié la version du grand violoniste — la bonne, la vraie — qui présente Mozart comme le maître à doctrine forte, comme celui qui nourrit et guida Beethoven. Ce qui assure l'éternité à Mozart, ce n'est pas la superficialité charmeresse qu'on s'est complu à voir en son génie, mais bien la structure solide des dessous de sa musique, l'architecture ferme de son plan. Dans les pièces de Wagner et Guiraud, on a apprécié le virtuose au point de vue du phrasé noble, de la belle sonorité irisée, s'essorant si aisément. Le morceau final a montré un « détaché » qui avait la netteté argentine d'un *glockenspiel*.

Puis, après les ovations interminables, on a fait cortège à l'artiste, le long des couloirs, en le poursuivant d'acclamations tout à fait insolites pour qui connaît la réserve habituelle au public berlinois. On a même manifesté autour de la voiture qui emportait Ysaye, et les policemen, habitués à l'écoulement somnolent des foules, se regardaient perplexes, devant ce tapage sympathique, mais cependant nocturne et délictueux! M. R.

BRUGES. — Dimanche 26 mars, a eu lieu la distribution des prix aux lauréats des concours de 1898.

Cette cérémonie, qui avait naturellement fait salle comble, était accompagnée d'un concert... en *mi* bémol. D'abord, l'adorable ouverture de la *Flûte enchantée*, qui reste peut-être le chef-d'œuvre de la musique instrumentale de Mozart; malheureusement, elle a été jouée bien lourdement, à la grosse morbleu!

Le second numéro du programme était la *Symphonie héroïque*, qui a reçu une exécution beaucoup plus soignée, encore qu'elle n'eût pas souffert de quelques répétitions supplémentaires. Les cors s'en sont donné à cœur-joie dans le *Scherzo!* Quoi qu'il en soit, l'œuvre a porté et a produit une profonde impression.

Pour le mois prochain, il se prépare ici une solennité musicale sans précédent dans les annales de nos vingt dernières années. Nous aurons, en effet, le 16 avril, au profit d'une œuvre de bienfaisance, une exécution intégrale de l'oratorio *De Schelde* de Peter Benoit. Cette œuvre nécessite un déploiement considérable de masses vocales. Ce n'est pas sans peine que l'on est parvenu à les réunir, et il a fallu toute la tenace énergie de M. A. Wybo pour oser entreprendre pareille exécution.

Celle-ci se donne avec le précieux concours de l'orchestre et des chœurs du Conservatoire; les solistes seront M^me Soetens-Flament, MM. H. Fontaine et C. De Bom, d'Anvers; MM. A. De Jonghe, de Bruges, et G. Bulcke, d'Ostende. Comme M. Wybo a maintes fois fait ses preuves dans la direction de grandes exécutions musicales, notamment dans celles d'*Orphée*, de la cantate *De Wind*, etc., on peut s'attendre à une interprétation superbe et digne de l'œuvre du maître flamand.

Le Conservatoire offre à ses abonnés, le 20 avril, une seconde édition du *Schelde*. Ce sera là le digne couronnement de la présente campagne de concerts. L. L.

BORDEAUX. — La Société de Sainte-Cécile a clôturé le 19 mars la série de ses concerts populaires par une séance dont le programme aurait pu, à notre avis, présenter plus d'intérêt. Ce fut d'abord l'ouverture de la *Grotte de Fingal*, très souvent jouée déjà à Bordeaux, et dont l'incontestable habileté d'écriture paraît encore séduire le public. Puis la *Symphonie fantastique* de Berlioz, exécutée avec une louable ardeur, rencontra de chaleureux partisans. Nous avouons n'aimer qu'à demi cette vaste composition où de généreux élans et de belles idées mélodiques ne sont pas mis en valeur par une charpente symphonique assez solidement établie, et où l'auteur nous paraît avoir voulu quelquefois faire exprimer à la musique plus, ou plutôt autre chose que ce qu'elle peut rendre. La musique descriptive doit s'imposer des bornes, sous peine de cesser d'être de la musique pure pour devenir l'esclave de la littérature. Chez Berlioz, du reste, le poète était bien plus puissant et bien mieux doué que le musicien, et l'on sent trop souvent que la réalisation musicale n'est pas, dans ses œuvres, à la hauteur de la conception poétique, toujours d'une belle envolée. Ce manque d'équilibre nous paraît être encore plus sensible dans la *Symphonie fantastique* que dans les autres ouvrages symphoniques de Berlioz, et nous lui préférons de beaucoup, dans le même ordre d'idées, la symphonie vraiment géniale écrite par Liszt pour le *Faust* de Goethe, absolument inconnue en France, dont la Société de Sainte-Cécile devrait bien nous donner une audition l'an prochain... Deux petites pièces pour piano de Schumann, que M. Théodore Dubois a éprouvé, on ne sait trop pourquoi, le besoin d'orchestrer, furent accueillies par des applaudissements assez prolongés pour que M. Gabriel Marie et ses instrumentistes aient cru nécessaire de rejouer la seconde. Une *Suite symphonique* de M. Henri Maréchal sur le même sujet que l'admirable *Antar* de Rimsky-Korsakow, était la seule nouveauté du concert. Bien qu'exécutée avec soin par l'orchestre, elle ne trouva auprès des auditeurs qu'un accueil des plus froids qui nous a paru, il faut l'avouer, bien motivé par une musique d'une aussi déplorable banalité, sans le moindre accent personnel et où tous les trucs d'un orientalisme de convention n'arrivent pas à masquer l'indigence absolue des idées. Aussi le prélude de *Lohengrin*, qui lui succédait sur le programme, interprété avec une persuasive éloquence, souleva-t-il de légitimes acclamations. A ce propos, nous sera-t-il permis de protester contre l'habitude prise à Bordeaux de faire bisser tous les morceaux que le public semble apprécier à leur juste valeur? On finira par le décourager de

manifester librement sa satisfaction en lui imposant une seconde audition souvent inférieure à la première, et dans tous les cas absolument inutile. La marche hongroise de la *Damnation de Faust*, dirigée avec entrain, mais dans un mouvement un peu trop rapide, par M. Gabriel Marie, terminait dignement ce concert, d'allure peu révolutionnaire, mais dont le sage éclectisme a dû satisfaire M. l'inspecteur des beaux-arts, Maréchal, qui se fera probablement auprès du ministre compétent le chaleureux défenseur de la Société de Sainte-Cécile. G. S.

GENÈVE. — Le 18 mars a eu lieu, au Victoria Hall, au bénéfice de l'orchestre du théâtre et des concerts d'abonnement, l'audition intégrale de l'*Or du Rhin*, drame lyrique en quatre tableaux de Richard Wagner, avec le concours de Mmes Louis Bonade (Fricka), Léopold Ketten (Erda), Mlles H. Bachofen (Welgounde), V. Subit (Voglinde-Freia), M. Dallwizk (Flosshilde), MM. Boulogne (Wotan), Villaret (Mime, Fresh), Vyroult (Donner), Dubois (Fafner), Troyon (Loge), Huguet (Alberich), Saxod (Fasolt). Direction, M. Willy Rehberg. L'exécution de cette œuvre difficile à interpréter, a été, à tous les points de vue, très satisfaisante et a produit sur la très nombreuse assistance une profonde impression. D'autres avant nous, et bien mieux que nous ne pourrions le faire, ont donné sur cette magistrale partition de Wagner des détails circonstanciés qui nous dispensent d'en dire plus long; notons seulement que tout le monde a été subjugué et ébloui. A la fin, une tempête d'applaudissements enthousiastes a salué l'œuvre et les interprètes. Nous regrettons seulement que cette audition n'ait pas eu de lendemain.

Au Théâtre, on a donné *Fidelio* de Beethoven. Le chef-d'œuvre du sublime maître a été très convenablement rendu. Cependant, notre public ne paraît pas beaucoup s'intéresser à la belle musique de Beethoven ; peut-être est-ce à cause du poème, qui est pauvre et surtout très sombre. Mmes Lina Star (Léonore), Verlet (Marceline), MM. Vallès (Florestan), Boulogne (Pizarre), Sentein (Rocco), Athès (don Fernand), Contelieder (Jacquino), les chœurs ainsi que l'orchestre, sous la direction de M. F. Bergalonne, se sont donné toutes les peines imaginables pour faire valoir les beautés répandues à profusion dans cette œuvre dramatique.

M. de Wyzewa, actuellement en séjour dans notre ville, a donné, au Conservatoire, le jeudi après-midi 23 mars, une conférence intéressante sur ce sujet : deux drames musicaux, la *Passion selon saint Jean* de Bach et le *Fidelio* de Beethoven.

Au neuvième concert d'abonnement, on a beaucoup applaudi la jeune violoncelliste Mlle Elsa Ruegger, née le 6 décembre 1881 à Lucerne, et qui passa la plus grande partie de son enfance à Bruxelles, fréquentant le Conservatoire royal, qui lui fournit une instruction musicale complète. Mlle Ruegger possède non seulement une technique parfaite, mais encore un profond sentiment musical. La jeune et gracieuse virtuose a joué à la perfection le *Concerto* en *ré* pour violoncelle et orchestre de Lalo, ainsi que la délicieuse *Sonate* nº 6, en *la*, de Boccherini.

L'orchestre a fait entendre trois nouveautés remarquables : l'ouverture du *Barbier de Bagdad* de P. Cornelius, l'Enterrement d'*Ophélie* de Bourgault-Ducoudray (bissé), puis *Don Juan*, poème symphonique de R. Strauss. En plus, la belle introduction du premier acte de *Fervaal* de Vincent d'Indy ainsi que les admirables fragments symphoniques, extraits des *Maîtres Chanteurs* de Wagner, ont électrisé les auditeurs. H. KLING.

LIÉGE. — Le dernier concert du Conservatoire était réservé entièrement a l'exécution des *Béatitudes* de César Franck. Lorsque, voici quelques années, cette œuvre fut pour la première fois jouée, ce fut chez nous un grand enthousiasme. La gloire de César Franck, à peine disparu, rayonnait alors avec éclat. La légende du « père Franck » circulait partout, véhiculée avec ardeur par ses disciples. Et la vie sereine du maître, le modeste effacement où il s'était recueilli, l'indifférence aussi de ses contemporains, la paternelle bienveillance qu'il avait témoignée aux jeunes, tout cela ornait d'une auréole cette physionomie très douce et incitait à accepter par sympathie toutes les faiblesses de ses œuvres.

Aujourd'hui, l'équilibre fait, l'excessive admiration bridée, les acrimonieuses critiques abolies, César Franck est l'objet d'un culte moins ardent. Il appert qu'il n'eut pas le souffle assez puissant pour accomplir une grande œuvre parfaite. Voici qu'il est devenu pour nous l'improvisateur austère, qui eut certes et sut traduire, au clavier des grandes orgues, de célestes visions où se mariaient harmonieusement la chasteté un peu âpre et la lumineuse douceur d'un Puvis de Chavannes.

C'est en ces heures de méditation gravement poétique que jaillirent sans doute les œuvres qui demeurent essentielles : les chorals d'orgue, les préludes, chorals et fugue pour piano et l'admirable sonate pour piano et violon. Ces pages révèlent la plus pure pensée de César Franck, elles sont d'une beauté définitive.

Il en est autrement des œuvres plus vastes, comme les *Béatitudes* ou la *Symphonie*. Elles sont inégales. Il est décevant de le constater, après avoir eu en ces mêmes œuvres une foi ardente. J'en sais qui virent dans la *Symphonie* le point de départ d'une ère musicale nouvelle ; j'avoue, touchant les *Béatitudes*, avoir évoqué jadis, en d'autres colonnes, l'austérité de Bach et parlé de *Parsifal*.

Je ne m'étais donc point aperçu que maints chœurs porteraient, à juste titre, le sceau de Meyerbeer et qu'à tout prendre, le Christ de César Franck a des allures un peu bondieusardes.

Quelques années ont suffi à amener un revirement qui atteste, outre l'heureuse mobilité de nos impressions, l'impossibilité souvent constatée où

nous sommes d'apprécier froidement les œuvres contemporaines.

M. Radoux, en faisant exécuter à nouveau les *Béatitudes*, a offert au public l'intéressante expérience dont je viens d'indiquer le résultat subjectif. Je n'oserais affirmer quel fut le sentiment du public. Son attitude extérieure trahissait plus d'indifférence que d'enthousiasme.

Il est juste de dire qu'en dépit de la préparation très soignée qu'avait reçue l'œuvre, en dépit de l'excellence des chœurs, qui ont manœuvré, sous la conduite de M. Radoux, avec une grande sûreté, deux solistes, MM. Gueury et Auguez, gagnés tous deux par l'influenza, furent mis hors combat. Seule, M^me^ Blanc, des Concerts Colonne, put mettre au service de l'œuvre la plénitude de son bel organe.

Maints rôles accessoires eurent tous les soins de M^lles^ Lignière et C. Lejeune, M^me^ Henrion, MM. Bruinen et Massart. E. S.

— Une seule représentation du *Don Juan* de Mozart a eu lieu à notre Théâtre Royal, presque en terminaison de l'abonnement. Elle était réservée au bénéfice de M. Grimaud, le baryton acclamé dans *Aïda* et *Princesse d'Auberge*. Dans le chef-d'œuvre de Mozart, M. Grimaud était secondé par M^mes^ Terry, Valduriez, Pujol, MM. Zéry et Piens, des artistes vaillants et qui ont contribué, à Liége, au succès de toutes les soirées théâtrales.

Deux dernières de la *Bohème* de Puccini et de *Princesse d'Auberge* (celle-ci la douzième) ont amené salle comble et valu à des artistes aimés, M^mes^ Terry, Reid, Pujol, Mativa, MM. Grimaud, Duffaut, Zéry, Piens, Tournis, Chavaroche, un accablement de fleurs et d'applaudissements. A. B. O.

LILLE. — Nous avons eu la semaine dernière, à deux jours d'intervalle, deux concerts très intéressants : le 24 mars, une audition de l'Orchestre et Chœur d'amateurs; et le 26, la cinquième matinée des Concerts populaires.

Les deux pièces principales inscrites au programme de M. Maquet étaient la *Rapsodie cambodgienne* de Bourgault-Ducoudray, et d'importants fragments des *Béatitudes* de C. Franck (le prologue et les cinquième, septième et huitième Béatitudes). C'est assez dire que cette excellente compagnie artistique ne craint pas de s'attaquer maintenant à des œuvres de toute première difficulté. Déjà l'an dernier, du reste, elle nous avait montré par une remarquable exécution du *prélude* et du deuxième tableau du premier acte de *Parsifal*, qu'elle était de taille à aborder la grande musique, si difficile soit-elle. La soirée de vendredi n'a fait que confirmer cette appréciation. Je suis persuadé, d'ailleurs, que les études consciencieuses qu'elle a dû faire pour le chef-d'œuvre de Wagner n'ont pas été sans exercer une influence marquée sur les progrès très sensibles que nous venons de constater encore. Ce qu'il y a de certain, c'est que l'orchestre et les chœurs de M. Maquet interprètent maintenant des ouvrages extrêmement difficiles, tout aussi bien qu'ils exécutaient jadis des œuvres d'un niveau d'art beaucoup moins élevé.

Non pas que je veuille dire que les exécutions actuelles sont complètement irréprochables — M. Maquet sait mieux que personne le contraire, — mais j'entends que, dans leur ensemble, elles sont excellentes, en ce sens surtout qu'elles traduisent fidèlement la pensée de l'auteur et donnent bien l'impression de ce qu'il a voulu exprimer — ce qui est le point capital. Qu'il y ait dans ces exécutions quelques légères imperfections de détail, ceci, à mon avis, n'a qu'une importance tout à fait secondaire, pourvu que M. Maquet réussisse à nous donner la sensation exacte de ce que le compositeur a voulu dire. Or, c'est précisément à ce résultat qu'arrive le distingué kapellmeister et de cela je ne saurais le féliciter trop sincèrement. Ce dont il convient de le louer aussi sans réserves, c'est du zèle infatigable et de l'inlassable ardeur artistique qu'il déploie pour obtenir de ses musiciens tout ce qu'ils peuvent donner, c'est de cet effort sincère et continu vers le mieux dont je parlais tout à l'heure.

Outre la *Rapsodie cambodgienne* et les *Béatitudes*, M. Maquet nous a encore fait entendre le chœur des Houris, du *Paradis et la Péri* de Schumann, la *Procession* de Franck, un chœur de *Castor et Pollux*, de Rameau, et deux *Chansons du XVI^e^ siècle*, qui ont été très applaudis.

La cinquième et dernière matinée de l'abonnement des Concerts populaires n'a pas été moins intéressante que les précédentes.

Au programme, la *Quatrième Symphonie* en *si* bémol de Beethoven, le *Rouet d'Omphale* de Saint-Saëns et une seconde audition redemandée de l'*An mil* de Gabriel Pierné, qui n'a fait que confirmer et accentuer encore le très vif succès obtenu par ce superbe poème symphonique au concert du mois dernier.

Entre ces divers morceaux, nous avons eu le plaisir d'entendre une cantatrice de talent, M^lle^ Mathilde Crépin, premier prix du Conservatoire de Paris. Cette jeune artiste est douée d'une belle voix de mezzo, qu'elle conduit avec beaucoup d'art. Elle a dit avec impression l'air d'*Alceste* : « Divinités du Styx », encore qu'il ne convienne pas tout à fait à sa voix, et s'est fait chaleureusement applaudir dans une exquise et très poétique mélodie : la *Trêve* de M. Em. Ratez (poésie de A. Renaud) et dans une romance de Massenet : *Je t'aime*, dont elle a dû redire le second couplet.

M. G. Fauré, le délicat compositeur, inspecteur de l'enseignement musical, assistait à cette matinée. A. L.-L.

MONS. — M. Jean Vanden Eeden, reprenant une tradition qui semblait oubliée, annonce pour le 23 avril un concert du Conservatoire avec le concours de M^me^ Armand et de MM. Gaillard, violoncelliste, et Cluytens, pianiste, professeurs.

L'orchestre exécutera l'ouverture d'*Egmont*, la

Siegfried Idyll, *Peer Gynt* (première suite) et la *Kermesse* de B. Godard.

M. Gaillard se fera entendre dans le *Concerto* de Lalo, et M. Cluytens, dans le *Concerto* en *sol* mineur de Saint-Saëns. Mme Armand chantera l'arioso du *Prophète* et un air d'*Orphée*.

Programme copieux et éclectique.

MONTPELLIER. — Le concert symphonique du 15 mars a été donné dans la salle du Grand Théâtre municipal, avec un orchestre renforcé d'amateurs les plus distingués de la ville : quatorze premiers violons, douze seconds, dix altos, dix basses, sept contrebasses, etc., en tout soixante-quinze musiciens. Le tout parfaitement dirigé par M. Lecocq.

La *Symphonie héroïque* a été très bien donnée. Beaucoup d'ensemble, des nuances, des accents très justes. La *Marche funèbre* a été surtout remarquablement dite, et les violons ont merveilleusement chanté la fin, haletante et poignante, de cette admirable page. J'aurais aimé, dans le *scherzo*, que le fond sur lequel apparaît le thème militaire du hautbois restât plus uniformément *pianissimo*. L'effet est bien plus grand quand les violons s'abstiennent du plus léger *rinforzando* dans leur dessin de triolets. Le *final* a été enlevé, et le public nombreux qui emplissait la salle du Grand Théâtre a applaudi avec enthousiasme.

Mme Dyna Beumer-Lecocq, la distinguée cantatrice de la cour des Pays-Bas, s'est ensuite fait entendre dans l'air de la *Belle Arsène* de Monsigny, délicieusement accompagné par l'orchestre. Après la spirituelle *Cadence* écrite par M. Gevaert, les bravos ont éclaté de toute part. Disons tout de suite que dans cette soirée, où elle a chanté les *Echos* d'Eckert et la *Villanella* de Mlle Eva Dell'Acqua, Mme Beumer a su conquérir un public qui ne l'avait jamais entendue, et qui n'est pas indulgent dans ses appréciations. C'est justice, et je suis très heureux que son talent si remarquable ait trouvé à Montpellier un accueil digne de lui. Une mention à Mlle Hannecart, qui, d'une manière si spirituelle et si charmante, a accompagné de sa harpe la *Villanella*.

La suite orchestrale du concert n'était pas moins intéressante. L'intermède de *Rédemption*, interprété par un orchestre ainsi augmenté, a été d'un effet merveilleux. Et dire qu'il y a des gens qui trouvent que le Franck n'est pas de la musique et qui auraient préféré l'ouverture de *Guillaume Tell!!* On ne le croirait pas, si ce n'était imprimé dans une feuille que, par charité, je ne nommerai pas. L'Enchantement du vendredi-saint de *Parsifal* a été très bien donné. Le public a été peut-être un peu étonné de cette simplicité majestueuse, de ces accents plus supra-terrestres qu'humains. Quel dommage qu'il faille faire le lointain pèlerinage de Bayreuth pour entendre l'œuvre entière !

Peer Gynt, cette suite amusante, bien faite, si adroitement colorée, a été le gros succès de la soirée. C'est un fait que j'enregistre sans en rechercher les causes. Maintenant, il faut dire que l'orchestre s'est vraiment surpassé dans ce Grieg. Bravo, Monsieur Lecocq !

L'ouverture de *Tannhæuser* terminait la séance ; personne ne s'est levé avant le dernier accord. Qui faut-il féliciter de ce résultat mémorable ? Le kapellmeister, l'orchestre ou le public ? Les trois peut-être, les deux premiers surtout, qui ont interprété ce colossal prélude avec une intelligence, un nerf, une émotion dignes des plus sincères éloges.

STEPHAN RISWAËG.

VIENNE. — Pour être près de la fin, elle n'en est pas moins brillante, la saison viennoise. Au contraire, jamais nous n'avons eu autant de concerts qu'en ce moment. Et quelques-uns d'un intérêt tout à fait exceptionnel. Telle, par exemple, cette séance inoubliable où l'on vit défiler au pupitre, pour diriger des primeurs de leurs œuvres, MM. Siegfried Wagner, Wilhelm Kienzl et Engelbert Humperdinck, auxquels vint se joindre, pour nous faire entendre des fragments inconnus de Richard Strauss, M. Gustave Mahler.

L'avant-garde de l'Allemagne musicale réunie sur le même programme ! — c'est peu banal, vraiment. Aussi le concours du public fut-il énorme ; on fit fête au jeune Siegfried, conduisant d'un bras ferme l'ouverture du *Bærenhæuter* ; on acclama Humperdinck pour sa piquante *Rapsodie mauresque* d'un coloris éblouissant ; quant aux interludes de *Don Quichote* que M. Kienzl nous fit entendre, soit la froideur de l'exécution, soit le voisinage redoutable de la *Fantaisie* de Humperdinck, ils nous semblèrent quelque peu pâles. En revanche, nous avons fort goûté les préludes des premier et deuxième acte du *Guntram* de R. Strauss sous la baguette impérieuse de Mahler.

Celui-ci ne supporte pas trop mal la succession de Richter aux Concerts philharmoniques. C'est un artiste supérieur, d'une large culture et d'une énergie indomptable. Son activité est prodigieuse. Il conduit la plus grande partie des représentations à l'Opéra ; il prépare et dirige chaque quinzaine un concert orchestral, ce qui fait une jolie somme de travail ! Dernièrement, il monta la *Sixième Symphonie* de Bruckner, une œuvre inédite, qui n'ajoute rien à la gloire du maître. C'est hardi et, par moments, d'un souffle superbe, mais en général par trop décousu et tourmenté.

Le Kaim-Orchester de Munich a donné dernièrement trois concerts sous la direction respective de MM. Stavenhagen, Mottl et Weingartner. Exécutions remarquables, programmes peu intéressants. Il est inconcevable qu'on ne puisse plus donner un concert symphonique, sans nous servir ou l'ouverture du *Holländer*, ou le *Liebestod* de Tristan, ou le *Waldweben* de Siegfried, etc. Il y a pourtant un orchestre à l'Opéra qui joue souvent, et avec une maîtrise consommée, tous ces morceaux,

Mais allez faire comprendre cela à nos organisateurs de concerts !

M. Mottl, au moins, avait eu l'heureuse idée de placer à côté de son Wagner obligé un ravissant *Concerto* de Bach pour deux flûtes et violon avec accompagnement d'orchestre, des *Variations* pour archets de Mozart et la *Faust-Symphonie* de Liszt. C'était bien, cela, c'était mieux !

Mais MM. Stavenhagen et Weingartner se sont bornés à des œuvres du répertoire courant.

Je n'insisterai pas sur les exécutions. Vous connaissez la virtuosité entraînante de Weingartner et la souplesse enjôleuse de Mottl ; il est inutile d'y revenir. M. Stavenhagen était inconnu ici comme kapellmeister. Il a beaucoup plu dans l'ouverture de *Léonore;* en revanche, on a trouvé son Brahms, *Troisième Symphonie*, plutôt monotone.

Les virtuoses qui défilent dans nos salles de concert sont naturellement légion. Il y en a, comme Petschnikoff, Sarasate, Busoni, la Prégi, la Landi, qui nous reviennent chaque année, toujours également fêtés. Parmi les nouvelles apparitions sont à signaler : Mme Blauvelt et Mlle Faliero, deux cantatrices de talent, auxquelles il faudra revenir ; M. Mark Hambourg, un maître du clavier au mécanisme éblouissant ; enfin, M. Arrigo Serato, un virtuose de race, qui a interprété de façon supérieure le *Concerto* de Mendelssohn et différentes pièces de Sarasate et de Wieniawski, puis, comme *bis*, un pénétrant *Adagio* de M. Leone Sinigaglia, récemment paru chez Simrock, à Berlin.

Thomson, qui n'avait plus joué ici depuis quelques années, a fait une rentrée triomphale. Jamais son jeu ne fut plus pur et élevé, ou son mécanisme plus prestigieux. Et avec quelle simplicité et quelle largeur incomparables le maître exécuta le *Concerto* de Goldmark et l'*Adagio* en *ré* mineur de Bruch! Ce fut une rare jouissance de l'entendre. Au programme, la déroutante *Passacaille* d'après Hændel (enlevée avec une maëstria endiablée), puis des pièces de Chopin, Dvorak et Thomson. Inutile de dire que le public ne se lassa pas d'ovationner l'éminent virtuose après chaque morceau.

Dans le même concert, Mlle Chaminade, dont les compositions vocales sont si connues (trop connues !), fit preuve d'un joli talent de virtuose en exécutant un *Concertstück* de sa façon pour piano et orchestre.

A l'Opéra, on répète activement le *Bärenhäuter*, qui doit passer fin du mois. La *Kriegsgefangene* de Goldmark, dont l'apparition fut accueillie avec une certaine bienveillance, n'a pu tenir l'affiche. C'est par trop monotone et dépourvu d'inspiration.

En perspective, une foule de *liederabende*, deux concerts spirituels et une séance où l'on entendra et... jugera (oui, le public jugera) trois nouveaux concerts de piano, choisis parmi les soixante-douze (!) qui furent présentés au concours Bösendorfer.

A ma prochaine lettre le résultat de cet original plébiscite.

J'allais oublier un intéressant concert organisé dernièrement par le Tonkünstler-Verein. On y exécuta deux symphonies de MM. Robert Gound et Alexandre Zemlinski, primées par la Société des Amis de la musique.

Ce sont deux œuvres de valeur inégale et l'on ne conçoit pas qu'elles aient pu être classées au même rang. Le travail de M. Gound sent l'école. C'est jeune, naïf, plein de maladresses, avec, çà et là, de jolis détails et un *scherzo* agréablement enlevé. La *Symphonie* de M. Zemlinski est autrement intéressante. Il y a de l'envolée, de belles mélodies, des épisodes dramatiques bien amenés et surtout un finale en forme de chacone absolument imposant.

Cela est plus qu'une promesse, c'est une véritable révélation. ADOLFO BETTI.

NOUVELLES DIVERSES

On télégraphie de Vienne au *Temps :*

« La première du *Bærenhæuter* (l'Homme à la peau d'ours), de Siegfried Wagner, donnée dernièrement à l'Opéra de Vienne, a confirmé le succès que ce conte musical a déjà remporté à Munich et à Leipzig.

Comme son père, Siegfried a écrit la musique et les paroles de son œuvre. Il a pris son sujet dans un conte populaire recueilli par les frères Grimm, qu'il a combiné avec des données prises dans d'autres légendes, voire dans une vieille fable française, *Le Diable et le Jongleur*.

D'ailleurs, le *Bærenhæuter* a des points communs avec les *Maîtres Chanteurs* et le *Vaisseau-Fantôme*. Des premiers, il a les scènes populaires, le caractère idyllique, la plaisanterie et les dialogues familiers. De la légende du *Vaisseau Fantôme*, il emprunte le motif de la délivrance du principal personnage par l'amour d'une femme.

La musique, où l'on retrouve naturellement les sonorités de l'orchestre wagnérien et le système des *leitmotiv*, est différente, cependant, même des œuvres wagnériennes que nous avons citées. Siegfried Wagner a écouté d'autres inspirations que la puissante suggestion paternelle. Il y a des parties dans son œuvre qui rappellent le chant populaire ou qui se rattachent à l'opéra d'un lyrisme modéré et d'un tour un peu naïf dont Lortzing a laissé des modèles encore en faveur, notamment son *Armurier*.

On a surtout goûté le second acte du *Bærenhæuter*, où il y a une amusante scène de buveurs, très développée, d'un comique très naturel, une jolie symphonie décrivant l'apparition du petit jour, un duo entre les deux principaux personnages, Hans et Louise, chanté à ravir par M. Schmedes et Mlle Mihalek. Le public, enthousiasmé, a rappelé, après ce second acte, le compositeur dix fois. Cette ovation était d'autant plus sincère que la claque est absolument abolie à

l'Opéra depuis l'entrée en fonctions du nouveau directeur, M. Mahler.

Le baryton Hesch, venu de l'Opéra tchèque de Prague et qui, depuis deux ans, est beaucoup apprécié à Vienne, a fait une création remarquable du rôle du Diable. Les basses Grengg et Reichenberg faisaient saint Pierre et le Bourgmestre.

A la sortie du théâtre, une seconde ovation a été faite à Siegfried Wagner. Des dames l'acclamaient et l'entouraient de si près, qu'il a eu une peine infinie à gagner sa voiture. »

— Le conseil municipal de Vienne a voté 5,000 florins, soit 10,500 francs environ, pour l'érection en cette ville d'une statue du compositeur Bruckner. Un comité s'est formé à cet effet et espère réunir l'argent nécessaire à l'aide de souscriptions et des concerts qu'il va organiser. Ce comité compte parmi ses membres M. Hans Richter, un fidèle partisan de la première heure de Bruckner, et quatre chefs d'orchestre autrichiens qui ont atteint une grande réputation : MM. Mottl (Carlsruhe), Muck (Berlin), Lœwe (Vienne) et Nikisch (Leipzig).

NÉCROLOGIE

A Bruxelles est morte, il y a quelques jours, une artiste de talent, qui terminait au théâtre de la Monnaie une carrière honorable et même brillante ; elle y remplissait, dans la troupe actuelle, les rôles de mère noble, sous le nom de Victorine Belia. Sous son véritable nom de jeune fille, Victorine Delu, elle avait appartenu autrefois à l'ancien Opéra-Comique de Paris, et y avait rempli avec distinction les dugazon. Très séduisante comme femme, douée d'une jolie voix, elle y tint une place enviable dans le répertoire, paraissant alternativement dans le *Pré-aux-Clercs*, dans la *Dame blanche*, les *Mousquetaires de la Reine*, le *Songe d'une nuit d'été*, *Zampa*, les *Diamants de la couronne*, l'*Etoile du Nord*, les *Sabots de la marquise*, etc. Parmi ses créations, on peut citer surtout celles de Mirza dans *Lalla Roukh*, où elle était tout à fait charmante, et de Raphaël dans la *Fiancée du roi de Garbe*. Après avoir quitté l'Opéra-Comique, Mlle Belia était partie pour l'Amérique, puis elle revint en Europe, joua pendant quelques années l'opérette française à Strasbourg, fut engagée successivement à Budapest, à Bucharest, à Constantinople, s'en alla ensuite jusqu'à Calcutta. Elle tenait depuis trois ans, au théâtre de la Monnaie de Bruxelles, l'emploi des duègnes et jouait encore gaillardement le rôle de la marquise de Moncontour lors de la récente reprise de *Le Roi l'a dit*, lorsque le surlendemain, elle mourut subitement, au moment où elle venait de prendre son café. Elle était âgée de soixante-sept ans, étant née en 1832.

— A Londres vient de mourir, à l'âge de soixante-dix ans, une cantatrice qui se fit naguère une grande renommée à Covent-Garden et au Majesty's Theatre, Mme Louise Liebhardt. Après avoir quitté la scène, elle se distingua comme chanteuse de concert et d'oratorios, et enfin, comme professeur, elle forma de nombreuses élèves.

BREITKOPF & HÆRTEL EDITEURS

45, Montagne de la Cour, Bruxelles

Vient de paraître :

	Prix net
Weingartner (Félix). — *Le Roi Lear*, poème symphonique pour grand orchestre (première exécution le 19 mars, Concerts Ysaye). Partition . .	18 75
Parties, chaque.	0 75
Réduction pour deux pianos à quatre mains, piano I et II, chaque.	7 50
— Symphonie en *sol* pour grand orchestre, du même auteur. Partition . .	18 75
Parties, chaque.	1 :5
— *Séjour des bienheureux*, poème symphonique. Réduction pour deux pianos à quatre mains, piano I et II. . . . Chaque.	7 50
— Douze poèmes à une voix avec accompagnement de piano. Paroles allem. et angl. Deux cahiers . . . . Chaque.	3 75

PIANOS BECHSTEIN — HARMONIUMS ESTEY

Téléphone N° 2409

Alphonse LEDUC, éditeur, 3, rue de Grammont, Paris

NOUVEAUTÉS MUSICALES

MUSIQUE POUR PIANO

	Prix nets
ADAM-LAUSSEL (A.). Op. 15. Joyeux Réveil, pièce caractéristique	1 65
— Op. 16. Abeille, étude	1 65
— Op. 17. Ancienne Chanson joyeuse . .	1 35
— Op. 18. La Source, étude	1 65
— Op. 19. Interruption, étude.	1 65
— Op. 20. Tendres Souhaits	1 65
BONIS (Mel.). Ballabile	1 65
— Interlude et Valse lente	1 65
— Scherzo-Valse	1 65
CARMAN (M.). Op. 393. Petit Guignol, morceau de genre.	1 65
MADOULÉ (E.). Op. 31. Les Rives de la Seine, impromptu-valse. . . .	2 —
MESQUITA (C. de). Op. 133. Chanson de ma Mie	1 65
ROUGNON (P.). Confidenza, romance sans paroles	1 35
— Pimpante-Valse	1 65

PIANO A QUATRE MAINS

BARTHE (A.). Pays Basque, esquisses musicales :	
Nos 3. Menuet de l'Infante	2 50
4. Chanson basquaise	2 —
5. Le Chevrier	2 50
CARMAN (M.). Op. 87. Murmure, petite valse .	2 —
— Op. 90. En cheminant, chanson . . .	2 —
MESQUITA (C. de). Op. 107. Ninette, valse brillante sur des motifs brésiliens	2 50

MUSIQUE INSTRUMENTALE

	Prix nets
ADAM-LAUSSEL (A.). Op. 14. Aubade, trio pour violon, violoncelle et piano	2 50
BONIS (Mel). Sérénade pour violoncelle avec accompagnement de piano. . .	2 —
— La même, pour violon avec acc. de piano	2 —
BOUVAL (J.). Petite Suite pour violon et piano :	
I. Romance sans paroles . . .	1 65
II. Berceuse	1 35
III. Caprice	2 —
HESS (Ch. L.). La Défense de la Patrie française, l'accompagnement d'orchestre .	1 —
SCHMITT (A.). Deux pièces pour flûte et piano :	
I. Andantino	1 65
II. Caprice	2 —
L'ORGUE MODERNE, publication spéciale de musique pour grand orgue, paraissant quatre fois par an, sous la direction de Ch.-M. Widor et A. Guilmant :	
13e livraison. A. SCHMITT. Pièce en forme de canon. Ch. QUEF. Fugue.	
La livraison	2 —

MUSIQUE POUR CHANT ET PIANO

ADAM-LAUSSEL (A). Espoir en Dieu, mélodie	1 —
— Marguerite, mélodie	1 65
— L'Œillet rouge, mélodie (2 tons), chaque .	1 65
— Rondel de l'Adieu (2 tons) chaque . . .	1 —
— Le Voile, mélodie	1 —
HESS (Ch. L.). La Défense de la Patrie française, hymne guerrier	1 —
— La même, chant seul (format in-8°). . .	0 35
LE BORNE (F.). Chanson d'exil (2 tons), chaque	1 35
— Sérénade italienne (2 tons), chaque . .	1 35
VIDAL (P.). Flux et Reflux, mélodie	1 —

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 27 mars au 3 avril : Carmen; Faust; la Walkyrie. Dimanche : Princesse d'Auberge, Milenka. Lundi : Le Roi l'a dit, Cavalleria rusticana.

GALERIES. — La Dame de chez Maxim.

Lundi 3 avril, à 8 ½ h. du soir, en la salle Riesenburger, rue du Congrès, audition d'œuvres nouvelles de M. Fr. Rasse. Programme : 1. Second Quatuor à cordes en *sol*, op. 23, MM. J. Schörg, H. Daucher, P. Miry, J. Gaillard; 2. Nuit d'été (Paul Bourget). Noël (Fernand Larcier), mélodies, M. A. Rasse; 3. Concerto en *la*, op. 24, pour violoncelle et orchestre, M. J. Gaillard; 4. Sonate en *fa*, pour piano, op. 19, l'auteur.

SALLE DE LA GRANDE HARMONIE (Association artistique). Cinquième concert, le mercredi 5 avril, à 8 h. ½ du soir, avec le concours de Mme Bastien et de M. Gabriel Fauré, pianiste-compositeur. Audition des œuvres de M. Gabriel Fauré. Programme : 1. Deuxième quatuor en *sol* mineur (G. Fauré), L'auteur et MM. J. ten Have, Gietzen, M. Loevensohn; 2. Apaisement (Beethoven), Mme Bastien; 3. Pièces pour piano (G. Fauré), Mlle Katie Goodson; 4. Canzone pour violoncelle (Max Bruch), M. Loevensohn; 5. A) Chanson du pêcheur; B) Au pays des Rêves; C) Fleur jetée (G. Fauré); 6. Sonate pour piano et violon (G. Fauré), L'auteur et M. Jean ten Have.

SALLE DE LA GRANDE HARMONIE (Association artistique). — Vendredi 14 avril, à 8 ½ h. concert extraordinaire. Piano-récital J. Paderewski. Programme : 1. Fantaisie chromatique et Fugue (Bach); 2. Sonate, op 111 (Beethoven); 3. Sonate en *fa* dièze mineur (Schumann); 4. A) Nocturne, B) Trois Etudes, C) Prélude, D) Mazurka, E) Valse (Chopin); 5. Barcarolle (Rubinstein); 6. Cracovienne fantastique, op. 14 (Paderewski); 7. A) Etude de Concert, B) Rapsodie (Liszt).

CONCERTS POPULAIRES. — Dimanche 16 avril, à 1 h. ½, au théâtre de la Monnaie, concert extraordinaire (abonnement suspendu), sous la direction de M. J. Dupont et avec le concours de M. J. Paderewski, pianiste. Programme : Première partie : 1. Ouverture du Roi des Génies, par C.-M. de Weber; 2. Concerto en *fa* mineur, de Chopin, pour piano et orchestre (M. Paderewski); 3. Le Camp de Wallenstein, par V. d'Indy. Deuxième partie : 4. Fantaisie polonaise, pour piano et orchestre, par J. Paderewski, interprétée par l'auteur; 5. Invitation à la valse, par Weber-Weingartner; 6. Pièces pour piano seul (M. Paderewski); 7. Ouverture du Vaisseau-Fantôme, par Wagner.

Liége

CERCLE « PIANO ET ARCHETS » (MM. Jaspar, Maris, Bauwens, Foidart et Peclers). — Vendredi 7 avril, à 8 h. ½ du soir, salle des fêtes de la Société Militaire, deuxième séance avec le concours de MM. H. Dambois, hautboïste et A. Orban, basse. Programme: 1. Fantaisie brève pour quatuor à cordes, (Guy Ro-

partz); 2. Fantaisie pour hautbois et piano (V. d'Indy), MM. Dambois et Jaspar; 3. Invocation de Briséis (Emm. Chabrier), M. Orban; 4. Lamento pour hautbois et piano (Guy Ropartz), MM. Dambois et Jaspar; 5. La vague et la cloche (H. Duparc), M. Orban; 6. Quintette pour piano et cordes (C. Sinding).

Paris

OPÉRA. — Du 27 au 31 mars : Don Juan; le Prophète; Guillaume Tell; le Prophète.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 27 au 31 mars : Philémon et Baucis, la Fille du régiment; Zampa, le Farfadet; Carmen; Phryné, la Fille du régiment; Beaucoup de bruit pour rien; Fidelio.

Programme des concerts spirituels du jeudi et vendredi saints :

Au Nouveau-Théâtre, à 3 h. ½. Musique ancienne : 1. Ouverture de Coriolan (Beethoven); 2. Concerto pour orchestre (Hændel); 3. Cantate pour la fête de Pâques (J. S. Bach), traduction de M. Bouchor, soli par Mlle Eléonore Blanc, Mme Bourgeois, MM. Emile Cazeneuve et Ballard. — Musique moderne 4. Sonate pour violon et piano (G. Lekeu), exécutée par M. Paul Viardot et Mlle Berthe Duranton; 5. Rebecca, scène biblique pour soli, chœur et orchestre, poème de M. Paul Collin, musique de César Franck : Rebecca, Mlle Eléonore Blanc; Eléazar, M. Darau. L'orchestre sera tenu par M. Ch. M. Widor.

Au théâtre du Châtelet, à 8 h. ½ du soir : 1. Ouverture de Léonore, nº 3 (Beethoven); 2. Fragments d'Iphigénie en Tauride (Gluck) : Iphigénie, Mme Rose Caron; 3. L'Enfance du Christ (Hector Berlioz) : le récitant, M. Emile Cazeneuve; 4. Marche funèbre du Crépuscule des Dieux (Richard Wagner); 5. Prière de Rienzi (Wagner), chantée par M. Emile Cazeneuve; 6. Troisième scène du premier acte de la Walkyrie (R. Wagner) : Siegfried, Mme Rose Caron; Siegmund, M. Emile Cazeneuve; 7. Deuxième tableau du premier acte de Parsifal, grande scène religieuse, traduction de M. Alfred Ernst (R. Wagner).

CONSERVATOIRE. — Les vendredi et samedi saints. Programme : 1. Symphonie en *ré* (Beethoven); 2. Concerto en *mi* bémol pour piano (Mozart), par M. Raoul Pugno; 3. Messe de Requiem (Saint-Saëns), chantée par Mme Laffitte, Mlle Bathori, MM. Laffitte, Auguez; 4. Hymne pour instruments à cordes (Haydn); 5. Fantaisie pour piano, orchestre et chœur (Beethoven), exécutée par M. Raoul Pugno.

CONCERTS-LAMOUREUX. — Dimanche 2 avril, à 2 h. ½, avec le concoure de Mme Chrétien-Vaguet, de l'Opéra, et de M. Sarasate. Programme : 1. Ouverture de Tannhæuser (Wagner); 2. Prélude de Parsifal (Wagner); 3. Symphonie espagnole : Lallo exécutée par M. Sarasate; 4. Tristan et Iseult (Wagner) : A) Prélude; B) Mort d'Iseult, chantée par Mme Chrétien-Vaguet; 5. Adagio, première partie du deuxième Concerto de Max Bruch, exécuté par M. Sarasate; 6. Le Crépuscule des dieux (Wagner) : A) Marche funèbre; B) Scène finale, chantée par Mme Chrétien-Vaguet; 7. Ouverture des Maîtres Chanteurs (Wagner).

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉRO 15

VOLUME XLV

9 AVRIL 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A Bruxelles, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A Paris, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

France et Belgique : 12 francs; Union postale : 14 francs. Pays d'outre-mer : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central**, rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique**. — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur**, Galerie de l'Odéon; Mme Lelong, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e année. — Numéro 15. 9 avril 1899

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

Ed. Schuré — Michel Brenet — Georges Servières — Hugues Imbert — H. de Curzon — Etienne Destranges — Julien Tiersot — Frank Choisy — H. Fierens-Gevaert — Albert Soubies — J. Houston Chamberlain — Ed. Evenepoel — Maurice Kufferath — Charles Tardieu — Marcel Remy — Ernest Thomas — Ch. Malherbe — Henry Maubel — Ed. de Hartog — N. Liez — I. Will — Ernest Closson — Oberdœrfer — J. Brunet — Emile Wambach — A. Wilford—William Cart—Marcel De Groo—Ch. Castermans — L. Lescrauwaet—J. Derepas — G. et J. d'Offoël — L. Alekan — R. Duval-Den'lex — Nelson Le Kime — G. Samazeuilh — J. Dupré de Courtray, etc.

LE SENTIMENT DANS LES ARTS PARTICULIÈREMENT EN MUSIQUE

LA musique, depuis le temps où Platon la chassait de sa république, a été l'objet de bien des accusaions injustes; on lui a adressé des reroches, dont plus d'un mal fondé; par ontre, on lui a prêté généreusement des ualités qui ne semblent pas devoir lui ppartenir.

Ces réflexions nous ont été suggérées ar le dernier livre du comte Tolstoï : *u'est-ce que l'Art*, dans lequel on trouve — ntre autres propositions discutables — phrase suivante :

« Notre musique, exprimant des sentients exceptionnels, n'est accessible qu'aux ommes au goût perverti. Toute la muque de chambre et d'opéra, particulièreent depuis Beethoven (Schumann, Beroz, Liszt, Wagner), qui exprime des ntiments agissant principalement sur les ommes névrosés, appartient à ce mauvais t. »

Ceci nous paraît contenir deux asserons inexactes : la première, c'est que la usique est susceptible d'exprimer des sentiments (exceptionnels ou non); la seconde, c'est qu'il faut être perverti et névrosé pour la goûter.

Avant de traiter la question de sentiment, nous voudrions répondre à l'accusation si injustement portée contre elle. Est-il possible de dire que tous les gens goûtant la musique de Beethoven, Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner sont des détraqués et des pervertis? Si oui, il n'y a qu'à fermer les salons, les concerts, les théâtres, où on exécute et on goûte les œuvres de ces maîtres, comme autant d'endroits dangereux et démoralisateurs. Si non, car l'affirmative est insoutenable, il faut réduire la question à ceci : quelques-uns, pervertis et névrosés, demandent à la musique une excitation mauvaise; la musique, comme tous les arts, parlant d'abord aux sens, est susceptible de la leur donner; mais les productions musicales qui conviennent à ces esprits constituent des formes d'art inférieures qu'il ne faut pas confondre avec les formes pures et élevées que tout art peut offrir aux intelligences de même ordre.

C'est de ces formes idéales que nous voudrions nous occuper aujourd'hui en cherchant quelle est la part de sentiment qu'elles peuvent exprimer dans les différents arts et plus particulièrement en musique.

L'opinion énoncée plus haut n'est pas isolée; il est admis couramment que la musique est la langue sentimentale par excellence, qu'elle est propre à traduire tout ce que la parole reste impuisante à expri-

mer; mais si l'on cherche à établir la valeur de cette opinion, on s'aperçoit presque immédiatement qu'elle n'est pas très grande, qu'elle ne repose pas sur une réalité, qu'elle confond des modes d'expression différents, et ses défauts apparaissent à un examen même superficiel de la question.

Si nous cherchons tout d'abord à nous rendre compte de l'origine du sentiment — sans entrer dans des développements philosophiques qui seraient ici hors cadre, — nous pouvons distinguer trois éléments dans sa production et son développement: d'abord, ses causes déterminantes; puis, l'état qu'elles provoquent dans le sujet; et enfin, les conséquences de cet état. D'autre part, nous avons à notre disposition pour traduire ce thème, six grands arts, que les Grecs, avec leur amour de la symétrie, avaient divisés en deux trilogies :

Peinture	Danse
Sculpture	Musique
Architecture	Poésie

Cette division était basée sur ce fait que dans la première trilogie l'artiste communiquait directement avec le public, et dans la seconde, il avait besoin d'un interprète pour se faire entendre. D'autres classifications ont été proposées; en voici une qui pourrait être admise, elle est basée sur les œuvres produites et comprend :

Les arts d'idées :	Poésie.
Les arts d'images :	Peinture, sculpture, architecture.
Les arts de rythme :	Danse, musique.

Cette classification détruit, il est vrai, la symétrie, et elle n'est pas absolue, en ce sens qu'un art peut emprunter à l'autre sans cesser d'être lui-même (ainsi la peinture, la sculpture, auront besoin d'idées à évoquer par les images; la musique empruntera quelquefois le secours de la poésie; l'architecture a été appelée fort heureusement « un rythme figé »), mais elle limite assez les domaines pour préciser le rôle de chaque art, et nous donner son caractère essentiel.

Si l'on veut bien se reporter à ce que nous avons dit sur le développement du sentiment, on verra qu'il est possible de reproduire la succession des faits (causes déterminantes, état, conséquences) ou un de ces faits isolément. Des arts qui sont à notre disposition, un seul reproduira la succession des faits par l'enchaînement des idées ; c'est la poésie (1). Elle nous dira quelles forces, quels événements ont déterminé l'éclosion sentimentale, quel état en résulte chez l'individu et à quelles extrémités il est amené par cette modification de lui-même; toutes choses que la peinture, la sculpture et la musique sans programme laissent dans l'ombre. Les autres arts considèrent plutôt l'*état* du personnage. Cet état peut être extérieur et intérieur, de là, deux ordres de manifestations, auxquels correspondent, d'abord les arts d'images (peinture, sculpture, architecture), ensuite les arts de rythme (danse et musique). Pour expliquer cette dernière phrase, nous allons constater certains faits très importants, qui forment le fond même de la question à étudier.

Tout changement dans l'état d'équilibre d'un individu (comme l'apparition d'un sentiment) détermine chez lui une disposition à agir suivant un certain rythme, et une modification correspondante dans ses attitudes ; cette modification extérieure fournit la matière des arts d'images, et le changement de mouvement est proposé aux arts de rythme.

Nous mesurons cette modification par une opération intellectuelle qu'il est facile de contrôler, et qui est la suivante : devant une œuvre d'art, nous avons toujours présent à l'esprit, comme une sorte de canon, l'état d'un homme en équilibre, physiquement, moralement et intellectuellement.

A cette représentation mentale, faite d'éléments antérieurs et aussi variés qu'il y a d'individus, nous comparons la forme donnée, et nous jugeons par son altération de l'état de l'être qu'elle représente.

(1) Il n'est pas question ici des suites de tableaux (diptyque, triptyque et pluriptyque) se rapportant à une même action; ni de la musique à programme donnant la suite des faits en empruntant le secours de la parole écrite ou chantée.

Ceci dit, et pour le démontrer aussi clairement que possible, nous allons prendre un sujet et le proposer aux différents arts.

Voici un homme sous le coup d'une tristesse profonde. Ce sentiment, que nous intensifions à dessein, a déterminé une modification dans son attitude habituelle, comme nous venons de le dire tout à l'heure, et comme le sculpteur va nous l'apprendre. En effet, au lieu de l'homme normal, auquel nous pensons toujours, qu'avons-nous devant les yeux? Un être dont l'expression est accablée : ses bras tombent, son visage s'incline; s'il est debout, ses jambes le supportent avec un imperceptible fléchissement; ses traits sont détendus, les coins des yeux, les commissures de la bouche s'abaissent et concourent à l'expression mélancolique de l'ensemble. Toutes les lignes ont traduit la « forme » imposée par un sentiment, sans cependant nous renseigner sur sa nature.

Le peintre, lui aussi, représente la forme par le dessin, mais ce qui impressionne surtout son œil, c'est la couleur; ce qu'il cherche; c'est le mélange ou l'opposition des tons; ce qu'il aime, ce sont les combinaisons de teintes qui rendent la nature avec une parfaite vérité. Avec lui, les traits de notre modèle seront altérés, les mains exsangues, le regard aura une expression douloureuse; quelquefois, le vêtement, la chevelure en désordre, indiqueront le détachement de l'être pour tout ce qui n'est pas lui-même, tout ce qui l'éloigne de l'idée fixe qu'il nourrit et qui le tue. A l'aspect sombre des étoffes de deuil, s'ajoutent l'harmonie générale du tableau : les teintes les plus tristes de la nature augmentent l'impression cherchée et lui donnent son maximum d'intensité.

Le dernier, et non le moins intéressant des trois arts, néglige l'individu, mais constitue son milieu ; c'est comme une projection de lui-même en son absence. Dans le cas choisi, l'art de l'architecte consistera dans la décoration des murs, dans la disposition des draperies endeuillées; ici, les lumières lutteront avec le jour comme une vie qui va s'éteindre, les tapis assourdiront les pas ; là, les jonchées de fleurs mourantes contribueront à l'aspect funèbre des aîtres.

Nous arrivons aux arts de rythme. Nous avons remarqué, dans la courte analyse que nous avons faite, « une disposition à agir suivant un certain rythme ». Qu'est-ce donc que le rythme? D'une façon très générale, on peut le définir le partage du temps par le mouvement. L'homme vivant possède toujours la faculté d'agir, il n'y a qu'un repos, c'est la mort; tant que nous vivons, nous agissons; le mouvement peut être virtuel, mais il existe; de plus, il est équilibré (excepté chez les malades ou chez les fous) : nos pensées, nos paroles, nos gestes s'ordonnent suivant une certaine harmonie, que nous le voulions ou non. Ce rythme interne varie avec ce qu'on a appelé nos « états d'âme », ou plus simplement nos sentiments divers, il s'exprime chez certains peuples par une mimique rapide et variée, et il fait l'objet de la danse ou pantomime, ce que les Grecs appelaient orchestique.

Reprenons notre sujet et demandons-lui d'agir. Le sentiment qui l'oppresse a modifié son rythme normal, ses mouvements sont lents, sa démarche est lasse, ses gestes s'exécutent comme à regret, avec le sentiment de l'inutilité de l'effort; par la série de ses attitudes molles, abandonnées, et comme vaincues, il nous a révélé le rythme qui correspond à son état, qui résulte de cet état même.

Nous avons là, artistiquement, une nouvelle source de beauté, l'apparition d'un nouvel art, nous révélant encore une fraction d'un sentiment. Mais qu'arrive-t-il? Notre personnage cesse d'être silencieux, il exprime son état par des sons ; obéissant toujours au rythme qui l'anime, il cherche dans leur hauteur différente ce qui lui semble le plus en harmonie avec lui-même. Tantôt les sons semblent sourds, prolongés, comme une plainte continue ; tantôt ils s'élancent, pour retomber et rejaillir de nouveau. Et nous voyons apparaître... la musique. La musique ! Elle-même. C'est elle qui s'empare de ces éléments naturels fournis par la voix humaine, elle qui, inspirée par le rythme intime, rendu visible

dans les mouvements et audicible dans le cri ou la plainte prolongée, exprime la mesure intérieure qui bat en chacun de nous, elle enfin qui lui donne la vie en lui ajoutant le son. C'est là le fait primitif; la musique l'amplifie, le diversifie, le multiplie de mille façons, mais c'est le point de départ. Quatre ou cinq sons ont été émis, la musique les prend, elle les fixe en un point de l'échelle totale des sons, elle les groupe, et les appelle un *dessin musical;* puis elle répète ce dessin, textuellement ou à un autre intervalle. Voilà une symétrie. Du dessin donné, elle tire des développements, elle différencie les valeurs, elle modifie le groupe, elle l'augmente ou le diminue, mais nous n'avons toujours là que des sons rythmés. On pourrait dire de la musique qu'elle est semblable à l'arbre qui avait ses racines dans la poitrine du prophète endormi, et qui poussait jusqu'au ciel ses branches merveilleuses. Elle aussi prend naissance dans le cœur de l'homme, et c'est de lui qu'elle tire sa puissance; de là, elle s'élance, elle grandit, elle s'élève; de presque rien, elle dégage ces œuvres impérissables que signent les Bach, les Mozart, les Beethoven. Toujours plus haut, elle plane, si radieuse dans l'azur que nous la croyons descendue des cieux. O art magnifique! art divin qui nous donne de si profondes joies, comment peut-on te méconnaître?

Mais oublions tant de beauté, ou mieux, essayons de lui rendre un faible hommage en la faisant mieux comprendre.

De tous les arts que nous avons examinés, nous avons pu voir qu'aucun ne nous donne le tout du sentiment, ne nous le présente à plein pour ainsi dire, mais bien d'un seul côté et d'une manière vague et indéterminée; car, remarquons-le, nous avons par la parole, et dès le début de cette étude,proposé l'impression à traduire, mais si nous ne l'avions pas donnée, nous nous serions trouvés seulement en présence de formes, puis d'attitudes, et de sons rythmés.

D'après ces représentations diverses, nous aurions eu quelques vagues éclaircissements sur le sentiment du sujet; évidemment, nous ne l'aurions pas cru sous le coup de l'allégresse, mais nous n'aurions rien su de précis sur son état. S'appelle-t-il mélancolie, regret, attente, nostalgie? Autant de points d'interrogation! Si nous réfléchissons à toutes ces circonstances, nous verrons que, semblables à nos organes qui puisent dans l'afflux sanguin les principes qui leur sont nécessaires et en tirent leur vie et leur beauté propre, les arts puisent dans nos sentiments les éléments de leur existence; mais ils décomposent ces sentiments, ils les analysent, chacun prend la part qu'il peut traduire avec les moyens qui lui sont propres, et en fait son objet d'étude et de méditation; et de même qu'on ne peut prendre la partie pour le tout, de même on ne peut dire que les arts traduisent le sentiment. Leur synthèse seule pourrait nous en donner l'idée adéquate; pris à part, chacun a une beauté personnelle, tirée d'un des termes de l'analyse, et poussée jusqu'aux limites de la perfection. La phrase de Tolstoï et toutes les analogues ne sont donc pas justes, pas plus que celles, disons-le en passant, qui attribuent à la musique la puissance d'évoquer des images ou des idées. La beauté musicale est proprement la richesse du rythme et du son; hors de là, il n'y a que déclamation ou transposition d'un art à l'autre; on arrive à la musique descriptive, qui, sans l'aide d'un programme, laisse les auditeurs ahuris et désorientés. Avec le programme, l'idée ressort de la parole, non de la musique, ainsi que dans l'art lyrique qui est, comme nous le disions tout à l'heure, la synthèse de tous les arts et essaye de recomposer par la réunion des rayons artistiques le primordial foyer. Cette synthèse, que quelques-uns ont cherché, nous donnerait seule le tout. L'architecture constituerait le milieu; la forme impeccable des artistes en ferait des statues vivantes, et la couleur de leurs draperies ajouterait à la perfection de l'ensemble; leurs attitudes expressives nous rendraient leur rythme harmonieux et leur voix lui donnerait son intime expression, tandis qu'elle s'épancherait en un flot poétique: nous aurions la joie de nous retrouver en eux

dans toutes nos expressions sentimentales mais mille fois plus belles et plus hautes ; parties de notre cœur, saisies et embellies par tous les arts et reconstituées en un tout merveilleux !.. Quel miroir, et... quel rêve !

Un peuple l'a réalisé cependant, ce peuple que les modernes apôtres qualifient de demi-barbare, cet admirable petit peuple grec qui a fait de l'art le but unique de sa vie. Sa vie même publique et privée a été une œuvre d'art, il en a laissé à l'humanité une expression splendide et unique.

« Il a légué au monde des moules incomparables, tourments et délices des âges futurs ; les arts sont sortis spontanément de sa vie normale et se sont fondus dans une union harmonieuse. Les Muses, comme un cortège mystique et rayonnant, avec leurs thyrses, leurs lyres et leurs offrandes, ont tourné autour du temple de la vie, et tout ce que l'humanité a fait depuis dans l'art ne semble qu'un fragment retrouvé, qu'un pâle ressouvenir de cette ronde merveilleuse (1) ».

C'est par ces belles paroles que nous voulons conclure, avec l'espérance de voir renaître un jour un moment aussi splendide. Lorsque nous serons affranchis des préoccupations présentes, que nous cesserons d'être obsédés par des questions qui semblent actuellement insolubles, que nous goûterons quelque repos, alors, comme un bienfaisant soleil, l'Art reviendra parmi nous, il manifestera sa présence par ses œuvres magnifiques, et il ne trouvera pas d'impies pour lui demander d'où il vient, et qui il est.

M. DAUBRESSE.

(1) ED. SCHURÉ. *Le Drame musical.*

La vie musicale en Suisse

Un appel vient d'être lancé par quelques jeunes musiciens romands à leurs confrères de la Suisse entière pour la création d'une « Association des Compositeurs suisses », avec, pour programme, la défense de leurs intérêts spéciaux, tant moraux que matériels.

A tous les points de vue, il ne peut ressortir que des avantages de la fondation d'une société pareille. Au point de vue matériel d'abord, il est évident qu'il y aurait tout à gagner pour nos compositeurs à un groupement qui leur assurerait une autorité collective de quelque influence dans le domaine de la propriété musicale. Les lois qui régissent cette propriété en Suisse y ont été en effet édictées sans qu'aient jamais été consultés à ce sujet les principaux intéressés ; elles ne sauvegardent pas les intérêts des compositeurs nationaux, qui n'ont pas les moyens légaux de soutenir des droits réels reconnus par les législations étrangères.

Au point de vue moral aussi, il est nécessaire que se crée une société affirmant l'existence de talents suisses créateurs. Les publics étrangers ne veulent pas croire encore à cette existence, que ne suffisent pas à leur prouver les efforts isolés de quelques personnalités. Il est donc bon que nos compositeurs se connaissent, pour s'entr'aider, qu'en de périodiques réunions ils trouvent l'occasion d'échanger leurs idées, d'étudier les moyens de se faire entendre, de travailler ensemble à dégager l'âme musicale de leur pays des quelques brouillards qui la voilent encore, et d'aider efficacement au progrès d'un art adoré instinctivement par tout notre peuple et que seul le manque d'éducation rationnelle empêche d'acquérir son complet développement.

Les lecteurs du *Guide Musical* qui suivent les correspondances de ces intéressants chroniqueurs genevois et bâlois MM. Kling et Choisy, auront remarqué que si chaque année il y a eu en Suisse un nombre considérable de premières auditions d'œuvres vocales et chorales du crû, il y a, en revanche, peu d'exécutions de compositions nationales symphoniques. Cela tient à ce que nos compositeurs se vouent presque tous à la musique chorale, à cause de la plus grande facilité qu'ils trouvent à faire interpréter en leur pays des œuvres de ce genre. Il n'est pas un petit village en Suisse qui n'ait son chœur mixte, son chœur de dames et plusieurs chœurs d'hommes. Les sociétés chorales de Zurich, de Bâle, de Saint-Gall, de Lausanne, etc., peuvent supporter la comparaison avec les plus célèbres de l'étranger, et arrivent à des exécutions en tout point remarquables. De tout temps, la musique chorale a été, en Suisse, en grand honneur, et chaque bon Helvète est héréditairement enclin à faire partie d'une société de chant. Comme ses qualifés caractéristiques sont la constance dans l'effort et l'instinct de discipline, il n'y a rien d'étonnant

à ce que tant d'efforts constants réunis arrivent à un résultat artistique appréciable. Les concerts de musique chorale sont innombrables, les grandes œuvres de Bach et de tous les classiques allemands sont sues par cœur par tous les dilettantes, et les compositeurs, certains de voir leurs œuvres bien interprétées, se livrent presque exclusivement à la composition d'oratorios, de poèmes lyriques ou de *festspiele* nationaux. Fréderic Hegar, Carl Attenhofer, Gottfried Angerer, Carl Munzinger, C.-J. Schmidt, Plumhof, etc., se sont acquis une juste renommée en ce genre spécial. Les compositeurs romands, sans entrer résolument dans cette voie, s'y hasardent volontiers. Gustave Doret, en plusieurs œuvres remarquables pour voix d'hommes, a trouvé même moyen, après tant d'autres, d'obtenir des effets vocaux nouveaux et originaux. Pierre Maurice vient de faire entendre à Genève sa *Fille de Jephté*, un poème lyrique pour chœur mixte et orchestre qui contient des beautés de premier ordre et affirme un réel tempérament d'artiste... Mais ces deux compositeurs, comme bien d'autres, ne veulent pas se confiner dans la pratique du style vocal ; ils écrivent, particulièrement les plus jeunes, des œuvres symphoniques qui, elles, trouvent difficilement à se faire jouer, le public ayant une préférence pour les œuvres chorales. De là, pour le moment encore, beaucoup d'indécision dans le mouvement musical ; de là, de fâcheuses émigrations aussi, qui retardent le groupement tant souhaité de nos forces créatrices. Si, au moins, après avoir réussi à l'étranger, nos compositeurs revenaient au pays ! Ce n'est, hélas ! pas toujours le cas, et si c'est tant mieux pour leur position à eux, c'est tant pis pour nous, qui rêvons une école suisse.

Car les talents ne manquent pas. Avez-vous entendu parler de Frédéric Klose ? Si non, retenez bien ce nom, il vous parviendra, comme sa musique, prochainement aux oreilles. Le célèbre kapellmeister Félix Mottl vient de faire exécuter, à Carlsruhe, sa symphonie *Das Leben ein Traum*, et nous le remercions chaleureusement, au nom de tous les Suisses musiciens, d'avoir le premier mis en lumière l'œuvre puissante de notre compatriote.

C'est une composition symphonique en trois parties, conçue pour grand orchestre avec intervention d'un orchestre spécial de cuivres, de la déclamation et du chant choral. Le titre donne l'idée inspiratrice, idée souvent exprimée déjà en des ouvrages poétiques ou philosophiques, mais que n'avait pas encore mise en œuvre — que je sache — un compositeur de symphonies. La vie humaine, considérée à un point de vue supérieur, n'est, en sa superficialité, son inconséquence et son apparente inutilité, qu'une suite de tableaux de rêve, les uns riants, les autres sombres. Le premier de ces tableaux, exposé par M. Klose, nous montre l'entrée dans la vie de l'adolescent enthousiaste, avide de combats, imposeur d'idées nouvelles. L'avenir resplendit à ses yeux, paré d'illusions chatoyantes ; il s'élance vers cet avenir, dont il veut cueillir les fleurs éclatantes et mystérieuses. Hélas ! à peine a-t-il touché une fleur qu'elle se fane. Il voit une à une les illusions se détacher de l'arbre défleuri du rêve, et, désabusé, sanglotant, il ne conserve plus d'espoir qu'en l'ultime rêve qui plus tard — après la mort — fera refleurir ses joies en une existence nouvelle.

Dans la deuxième partie, l'auteur nous dépeint le plus séduisant et le plus coloré des rêves humains, l'*amour*. L'homme s'y réfugie pour ne plus voir les tristesses qui l'entourent. Il s'y réfugie comme en une réalité, persuadé que l'amour est toujours sincère et jamais ne trompe. Il s'abandonne éperdûment à toutes les ivresses, il aime de tout son corps et, croit-il, de toute son âme. Mais voici que peu à peu, la première excitation passée, s'éveille en lui le sentiment qu'il n'a pas reçu autant qu'il a donné, qu'il n'est pas aimé autant qu'il aime, qu'il n'a pas étreint l'amour, mais l'image de l'amour. Il est jaloux, il souffre, puis, s'analysant lui-même, en arrive à se demander s'il n'a pas obéi plutôt aux inspirations de son imagination qu'aux aspirations réelles de son cœur. Il ne sait plus s'il doit croire à l'amour, il ne sait plus s'il est capable d'aimer.

Au commencement de la dernière partie l'âme humaine s'éveille et se souvient ! Elle s'éveille, pleure sur son rêve et se sent envahie par les dégoûts et les rancœurs. L'homme ne croit plus à rien, mais il s'indigne encore de n'avoir plus la possibilité de croire : il maudit sa destinée impitoyable, il invective le sort, et sa rage s'exhale en sarcasmes amers, en furieuses imprécations contre la vie. Tout à coup, l'orchestre, déchaîné en cette rage de haine et de révolte, s'arrête net. La voix du récitant s'élève. Résumant les théories pessimistes de Julius Bahnsen, le récitant explique et analyse les troubles de l'âme humaine dépeints musicalement dans les deux premières parties de la symphonie. Il montre le néant de la vie et l'aboutissement fatal à la mort libératrice,

laquelle chacun aspire inconsciemment au milieu même des manifestations vitales les plus intenses. L'homme, dès sa naissance, quand il chante comme lorsqu'il aime, a le goût de la mort sur les lèvres. Fin de tous tourments, non-être, « nirvana », voilà le but qu'il faut atteindre, et l'homme, fermement résolu, franchit le pas qui le sort du val de misère.

Cet argument qui, nous le répétons, n'est pas neuf dans le domaine de la poésie et de la philosophie, se prête admirablement à l'expression musicale et a inspiré à M. Klose un poème musical puissant et original. Musique à programme? Pas précisément, car le programme, dans *Das Leben ein Traum*, fait corps avec l'œuvre ; le récitant commente simplement l'action *passée*, et les deux premières parties se tiennent admirablement au point de vue du développement rationnel des thèmes. Le programme n'est du reste pas distribué aux auditeurs, et cela prouve bien l'intention de l'auteur de ne pas chercher uniquement des effets de description. Peut-être bien, en somme, qu'après l'explication du récitant, le public réentendrait les deux premières parties avec d'autres oreilles et dans d'autres dispositions, mais cela ne peut constituer une critique à l'égard de la composition elle-même, qui est de celles qu'il faut entendre plusieurs fois.

Le combat enfiévré de la vie, les clameurs enivrantes de l'amour, les angoisses du réveil et les dégoûts de la déception ont été rendus par le symphoniste de la façon la plus juste, la plus variée et la plus musicale. Les idées mélodiques sont intéressantes, se rapprochant de celles de R. Strauss, qui sont un mélange des styles berliozien et russe, teintés de sentimentalité comme de rudesse allemandes ; la forme de la composition est claire ; les procédés contrapontiques et harmoniques sont personnels. Quant à l'instrumentation, elle est de tout premier ordre. Relevant un peu de la manière de Liszt et décelant la pratique des œuvres de Bruckner, elle est sobre, colorée et claironnante. M. Frédéric Klose nous semble, de tous les compositeurs suisses actuels, celui qui possède le plus riche matériel de science, de pratique et d'idées musicales. C'est un honneur pour lui d'avoir été compris comme il l'a été par cet admirable Mottl, qui s'est consacré corps et âme à l'œuvre difficile de notre compatriote, a multiplié les répétitions, renforcé considérablement son orchestre déjà si complet, n'a épargné ni son temps ni sa peine pour en assurer une parfaite mise au point, et qui, en étant génialement assimilé l'esprit, en a donné une interprétation vivante et merveilleusement artistique.

Peut-être vous la fera-t-il entendre l'hiver prochain à Bruxelles.

E. Jaques-Dalcroze.

SYMPHONIE EN *SI* BÉMOL
D'ERNEST CHAUSSON

Œuvre d'une inspiration haute, pure et sincère, traduite par la technique d'un jeune maître pour lequel l'orchestration n'a plus de secret, la *Symphonie* d'Ernest Chausson n'est pas une de ces pages qu'une seule audition suffit à faire bien connaître. Mais elle a le rare mérite que cette audition commande le désir de l'entendre encore, pour en mieux découvrir, mieux apprécier et mieux aimer les beautés.

Une introduction d'un style large et sévère débute par un net dessin, à l'unisson. Le musicien s'empare dès le commencement de l'esprit de l'auditeur ; il lui impose, sinon en leur plastique réalité, du moins en leur subtile essence, les thèmes conducteurs de la symphonie. Un délicat travail de contrepoint fait jouer, en de suaves et fines harmonies, le quatuor et les bois, — ceux-ci augmentés d'un cor anglais et d'une clarinette basse. Après d'intéressants, mais courts épisodes des cors et des altos, l'orchestre se tait peu à peu, et c'est sur un fond de teinte douce et effacée que se détache une délicate gamme de hautbois, qui amène l'*allegro*.

Le motif principal, dit par les cors et les bassons, *pianissimo*, est d'abord exposé simplement. D'un rythme ternaire, il est alerte, et respire une saine et discrète joie. Il passe successivement aux hautbois, aux flûtes, aux violons, entouré chaque fois de nouveaux, mais sobres ornements, et finit par éclater dans un « tutti » *fortissimo*. Ce tutti est immédiatement suivi d'un thème secondaire, d'une joie plus expansive, plus en dehors que le premier. C'est d'abord un simple et joli caquetage de flûte et hautbois, enveloppé d'une légère dentelle de harpe ; les contours se précisent, s'effacent ensuite, et les altos chantent, unis aux clarinettes, une courte phrase, d'une affectueuse et mélancolique tendresse, d'un charme indéfinissable. L'*allegro* est construit sur ces thèmes, agencés, combinés avec une habileté et une sûreté merveilleuses, des surprises harmoniques qui n'ont rien de choquant. C'est un paysage inconnu, mais lumineux qui se déroule, en éveillant chez l'auditeur des impressions d'une indicible fraîcheur. Dans les mesures qui terminent ce premier temps, le thème initial,

de ternaire devient binaire, les basses en répètent les éléments pressés et l'*allegro* prend fin en nous laissant une sensation complète de joie humaine et active.

Le deuxième temps est marqué : « Très lent », et c'est la douleur. D'abord, une lamentation sourde et profonde, commençant et finissant en *ré* mineur, sans grandes modulations. Tristesse d'une forêt un jour d'hiver; désolation d'un cœur duquel toute espérance semble proscrite, toute illusion balayée. Sur un accompagnement en triolets *pianissimo*, susurré par le quatuor, le cor anglais dessine plus nettement la phrase d'affliction, vainement interrompue çà et là par quelques tentatives consolatrices des flûtes et des violons. Mais l'amer *lamento* initial reparaît, obsédant et sombre sous les arpèges égrenés par les clarinettes. Voici encore le cor anglais; ce qu'il chante est de la douleur encore, mais une douleur plus précise, je dirai plus accusatrice. Les violons ont renoncé à consoler; ils se bornent à répéter, doublés par les violoncelles, la plainte du cor anglais, qui, en dépit des légers ornements, des dessins ténus et délicats dont elle est embellie, reste d'une inconsolable tristesse. Après un dialogue pressé, haletant, entre les divers groupes d'instruments, où une brève mélodie d'une mesure, rejetée du quatuor aux cors et aux trombones, est reprise avec intensité par tout l'orchestre, nous retombons dans la morne douleur du commencement, mais cristallisée et éternisée, si l'on peut dire ainsi, en *ré* majeur.

D'un bout à l'autre, cette page est belle et poignante.

Un tutti, sec et *fortissimo*, d'une double croche, marque le commencement du dernier temps. Il est immédiatement suivi d'un rapide dessin des basses, sur lequel s'enlève une sorte d'appel, dit d'abord par les trompettes, puis par les violons, les altos, tout l'orchestre. Le mouvement s'accélère, et l'on entend, exposé par les basses (violoncelles et clarinette basse), le motif qui forme le substratum du finale. De forme claire, distinguée et complète dans sa concision, ce motif se détache sur un fond de curieuse coloration, obtenu par des accords ténus de cors. Reprise par tout le quatuor dans une plus claire sonorité, la phrase s'élargit, s'enrichit d'ingénieux épisodes, et, par un intéressant jeu de contrepoint, appuyé sur une basse à l'opiniâtre et obsédant dessin, nous conduit à une fulgurante gamme chromatique à l'unisson qui nous transporte, en *ré* majeur, dans les sereines régions d'un grandiose choral. Clamé par toutes les voix, il est immédiatement repris en *la* majeur. Une douce phrase incidente de hautbois, reprise et continuée par la clarinette, nous ramène à ce choral, mais chanté par les bois seulement. Une longue tenue de *ré* le termine, avec dessous de basses qui nous ramène en *si* bémol majeur. C'est maintenant un motif rappelant un de ceux du premier temps qui va, à travers une foule de développements dont chacun est une trouvaille, aboutir à un uniforme et doux murmure des cors en tierce. Sur ce fond discret, la clarinette trace la mélodie du choral; c'est d'une simplicité, d'une fraîcheur ravissante. Le thème principal revient avec son élégance et son ampleur, le choral se fait réentendre, expressivement chanté par les violons. Le hautbois jette un air de mélancolie à travers cette joie robuste et saine, mais les trombones redisent le *leitmotif* principal du premier temps. On entend un magnifique *crescendo*, subitement éteint au maximum de sa puissance, et voici que les cuivres seuls s'unissent en une sorte de prière, mélange de résignation et de foi. L'effet est saisissant, et c'est là, à mon avis, le point culminant de ce superbe finale. Mais le rythme maître du troisième temps réapparaît, scandé par les basses, pendant que le chant pieux et sublime le domine encore; un formidable *tutti* éclate, qui condense, qui réserve sa forme et son dessin, suivi d'un apaisement définitif, de longs accords sur lesquels les basses redisent, purement et majestueusement, les premières mesures de l'introduction.

Elle est, on le voit, fortement et sobrement charpentée, la *Symphonie* en *si* bémol. La pensée directrice n'est jamais perdue de vue, et si des incidents, des parenthèses viennent s'y adjoindre, ce n'est que pour la consolider et en faire plus nettement ressortir le caractère. Et c'est là, selon moi, ce qui contribue le plus à faire de ces pages une œuvre qui marquera dans l'histoire de la musique française moderne. Cette continuité du fil conducteur, cette maîtrise d'esprit créateur se rappelant d'où il est parti et sachant où il veut aller, voilà ce que vous ne trouverez pas toujours chez les symphonistes de notre temps, surtout chez les symphonistes étrangers. Ecoutez une symphonie de Rimsky-Korsakoff, ou de Glazounow, ou un poème symphonique de Liszt, vous vous trouvez en présence de joyaux, de pierres précieuses, amoncelés, mais un peu pêle-mêle, et vous avez quelque peine à vous ressaisir devant ces richesses éparses. Avec Franck, Vincent d'Indy, Ernest Chausson et l'école qu'ils représentent si noblement, c'est dans une ordonnance parfaite que vous admirez les trésors de leurs idées, et vous ressentez l'impression d'art dans sa forme à la fois la plus claire et la plus complète.

Stéphane Risvaëg.

UN MOT PERSONNEL

L'*Echo de Paris* ayant refusé à M. d'Offoël l'insertion de la réponse à laquelle il avait droit après les allégations de M. Gauthier-Villars, notre collaborateur nous prie d'accorder l'hospitalité de notre journal à la lettre suivante. Nous accédons bien volontiers à sa requête. Voici la lettre qu'il avait adressée à l'*Echo de Paris* :

« Dans un article de l'*Echo de Paris* paru le 21 mars, M. Gauthier-Villars, à propos du projet de M. Lamoureux de monter *Tristan et Isolde*, s'exprimait ainsi sur mon compte : « Quelle version on chantera? Pas ces atrocités de Wilder, bien sûr! ni celles de M. d'Offoël non plus, bien que ce traducteur avantageux ait pris soin de m'écrire que son travail lui paraissait tout à fait remarquable et qu'il fallait être un bien grand criminel pour le juger différemment. »

Je n'attache pas plus d'importance que de raison aux *Willysmes* de M. Gauthier-Villars, mais comme, en l'espèce, il me paraît avoir vu dans la lettre que je lui ai adressée ce qui n'y est pas, tout en n'y voyant pas ce qui s'y trouve, je crois utile de lui en remettre le texte exact sous les yeux :

« Paris, 21 décembre 1898. — Monsieur, je viens de lire l'article étincelant d'esprit, comme tout ce que vous écrivez d'ailleurs, où, dans l'*Echo de Paris*, vous rendez compte du dernier concert Lamoureux. Si je vous écris, c'est que vous y parlez de moi et que votre appréciation, si compendieuse soit-elle, contient à peu près autant d'inexactitudes que de mots.

» Je semble, dites-vous, m'être donné à tâche « de multiplier les muettes sur les notes élevées, d'affecter aux temps forts des vocables insignifiants, etc., etc... ». Or, monsieur, il faut que vous soyez sourd ou que je sois aveugle, car je viens de relire ma traduction, et je n'ai découvert aucune muette sur une note élevée, pas plus que des vocables insignifiants sur des temps forts. Je vous serais reconnaissant de me signaler ce que vous avez remarqué à ce point de vue. Soyez sûr que je m'empresserai de modifier les passages que vous m'indiquerez, surtout si, en me les indiquant, vous voulez bien me faire connaître votre manière personnelle de les interpréter.

» Arrivons à la propriété d'expression : « La mort frappe mon corps et ma chair ». Si, comme je n'en doute pas, vous aviez pris la peine de lire le programme, où la traduction de cette phrase de Tristan était justement reproduite, vous y auriez vu : « ma vie et ma chair », *Leib und Leben*, dit Wagner. Je vous avoue franchement que je ne vois pas d'autre traduction. Que Cossira se soit trompé en chantant, ou que moi-même je me sois trompé en copiant, c'est fort possible. Mais vous, monsieur, comment vous êtes-vous trompé en lisant?

» Et d'ailleurs, si vous voulez quelques exemples d'impropriétés d'expression, en voici :

» *Wess Heerd dies auch sei, hier muss ich rasten.* — Qu'importe où je sois, là je m'arrête.

» *Ihn muss ich fragen.* — Je veux apprendre...

» *Müde liegt er von Weges Mühn.* — Longue route a lassé son corps.

» *Das Auge nur schloss er.* — Ses yeux clos reposent.

» *Sank er müd auch hier.* — Mais il cède au mal.

» Ils sont tirés des deux premières pages d'une partition que vous connaissez bien, et viennent d'un traducteur dont, pas plus que moi sans doute, vous ne récuserez la compétence. J'ai nommé M. Ernst. Que voulez-vous? On n'est pas parfait.

» Au surplus, vous ignorez sans doute, monsieur, que si Ernst eût vécu, cette traduction de *Tristan*, qui a le don de vous horripiler, eût été signée de nos deux noms. Mon Dieu, oui, monsieur Ernst, qui savait ce que c'est que traduire, voulait bien ne pas considérer mon travail comme absolument nul. Me pardonnerez-vous si je préfère son opinion à la vôtre?

» Et puis, voyez-vous, monsieur, les plus forts peuvent parfois se tromper. Je n'en veux pour preuve qu'une anecdote qui me fut jadis contée par Ernst, et que je veux vous conter à mon tour : Ernst collaborait autrefois avec un critique qui, dans la collaboration, mettait de l'esprit, tandis qu'Ernst y mettait de la musique. Or, il arriva que le critique spirituel s'en fut à Bayreuth et envoya à son journal, à propos des représentations wagnériennes, des articles d'une fantaisie étincelante, — comme les vôtres, monsieur, — mais remplis, notamment sur *Parsifal*, de telles insinuations, de sous-entendus si risqués, d'allusions, comment dirons-nous?... si transparentes, qu'Ernst n'eut que le temps de sauter sur sa plume et d'écrire à la direction du journal qu'il déclinait toute espèce de responsabilité dans lesdits articles, parus sous la signature commune. Ce suggestif récit me fut fait à Evian, devant témoins, par Ernst, l'année même où le fait se produisit. Vous voyez que mes relations avec lui ne datent pas d'hier.

» Ceci entre nous, bien entendu, car j'espère bien que vous n'irez pas raconter cette petite histoire à vos lecteurs, malgré tout l'intérêt qu'elle ne saurait manquer d'avoir pour eux, J'en suis sûr.

» Croyez, monsieur, etc... »

Je crois que cette simple reproduction suffit à démontrer que M. Gauthier-Villars a mal compris ma lettre.

J. d'Offoël. »

Chronique de la Semaine

PARIS

Non sans juste raison, on reproche quelquefois aux directeurs des grands concerts de faire figurer sur les programmes des concerts spirituels des œuvres qui n'ont aucun caractère religieux, alors que jadis on s'évertuait à faire connaître, en ces séances musicales de la semaine sainte, les plus belles pages de la musique sacrée, qu'on n'avait l'occasion d'entendre que dans cette circonstance-là. Aujourd'hui, les concerts spirituels ne sont devenus rien moins que spirituels; ils n'en ont conservé que le nom. Il y aurait cependant de si beaux chefs-d'œuvre de la musique sacrée à révéler au public! Nous n'en citerons que deux, qui, bien que compositions de premier ordre, ont peu ou point été jusqu'ici exécutés en France avec les forces orchestrales et chorales voulues : ce sont le *Requiem* de Gabriel Fauré et le *Requiem* de Johannès Brahms. MM. Taffanel, Colonne, Lamoureux, d'Harcourt, nous en ont-ils fait entendre seulement un simple fragment?

Nous devons reconnaître que, dans le « concert spirituel » organisé au Nouveau-Théâtre, M. Edouard Colonne a fait de louables efforts pour donner à son programme un caractère religieux. Si l'ouverture de *Coriolan*, le *Concerto* pour orchestre de Hændel, la *Sonate* pour piano et violon de G. Lekeu, n'ont avec la musique sacrée aucun lien direct, si ce n'est le sentiment grave et sévère, en revanche, la *Cantate pour la fête de Pâques* de J. S. Bach et *Rebecca*, scène biblique de César Franck, peuvent figurer au premier rang dans un concert spirituel. La *Cantate* de Bach se compose, comme la plupart des autres cantates du maître, de quatre morceaux distincts; elle a été écrite à Weimar, en 1715. C'est une merveille de contrepoint et d'harmonie, qui fait l'admiration de tous ceux qui étudient profondément l'art musical. Les parties vocales sont très difficiles; M^lle Eléonore Blanc et M^me Emile Bourgeois ont dû avoir recours à tout leur talent pour pouvoir en donner une interprétation suffisante. La voix de M^lle E. Blanc est d'une grande pureté; mais le timbre en est métallique et l'émotion fait défaut. MM. Cazeneuve et Ballard ont secondé de leur mieux les deux cantatrices; les chœurs furent satisfaisants.

Que dire de *Rebecca*, sinon que cette œuvre, datant de l'année 1881, est d'une venue parfaite et d'une concision que l'on voudrait rencontrer plus souvent dans certaines œuvres de la dernière période de César Franck. Rien d'exquis, par exemple, comme le chœur d'introduction : « A l'ombre fraîche des palmiers »; rien de plus trouvé que le chœur des *Chameliers*, qui fut bissé. On parle fort peu de cette petite partition de César Franck, et c'est un tort, car elle est absolument charmante.

Il faut avoir entendu l'exécution par MM. Pugno et Ysaye de la très originale *Sonate* (piano et violon) de G. Lekeu, cet élève de Franck mort prématurément, pour en saisir les beautés, sans découvrir trop les imperfections. Ce sont ces dernières qui ont apparu malheureusement avec l'interprétation qui en fut donnée par M. Paul Viardot et M^lle Berthe Duranton. L'un et l'autre ont fait tout ce qu'ils ont pu pour la mettre en lumière, le premier surtout. Mais ont-ils réussi? Nous ne le croyons pas. Certaines parties ont semblé d'une longueur démesurée.

L'ouverture de *Coriolan* de Beethoven et le *Concerto* de Hændel, dans lequel M^lle Dellerba tenait la première partie, ont été fort bien enlevés par l'orchestre, sous la direction de M. Ed. Colonne. H. IMBERT.

⚜

Le titre de *spirituel*, si peu justifié en général par les concerts de la semaine sainte, était du moins quelque peu de mise au Conservatoire, puisqu'on nous y a fait entendre d'importants fragments de la messe de *Requiem* de Saint-Saëns. Ces fragments ne sont pas sans intérêt, bien que, par une sorte d'amour du juste milieu dont le maître français est assez coutumier, ils soient trop dramatiques pour être religieux, et trop religieux pour être dramatiques. A dire vrai, l'impression produite s'en ressent un peu, et elle est plutôt grisâtre qu'autre chose. A noter cependant, dans le *Kyrie*, un vigoureux passage des chœurs sur un énergique dessin ascendant des cordes, et surtout, dans l'*Agnus Dei*, un large chant très meyerbeerien d'allure, mais qui n'en est pas moins beau pour cela, et qui, exposé d'abord par les flûtes, passant ensuite au quatuor, est repris en *tutti* sous l'éploration des voix, en produisant un effet réellement saisissant et grandiose. Signalerai-je encore, sous le *Quid sum miser*, l'accompagnement haletant cher à Verdi, et l'appel des cuivres dans le *Dies iræ*, appel vraiment un peu maigre, puisqu'il se compose de deux uniques notes à la quinte, dont les trombones paraissaient du reste n'aborder la seconde qu'avec une secrète terreur?

M. Raoul Pugno a été le grand triomphateur du concert. Impossible de jouer le Mozart avec plus de délicatesse, de grâce et de sentiment. Les rappels dont il a été l'objet après le *Concerto* en *mi* bémol lui ont prouvé quel cas le public du Conservatoire, pour peu démonstratif qu'il soit, faisait de son talent. Son succès n'a pas été moindre après la *Fantaisie* en *ut* mineur pour piano, chœur et orchestre de Beethoven. Cette petite merveille, dont le motif principal, emprunté à un des plus gracieux *lieder* du maître : *Seufzer eines Ungeliebten*, n'est pas sans rappeler le thème du finale de la *Symphonie* avec chœurs, a été merveilleusement bien interprétée. Flûtes et clarinettes ont, dans leurs variations, rivalisé avec le piano. Ce qui semblerait prouver que cette *Fantaisie* est en quelque sorte l'ébauche de la *Neuvième*, ce sont les

analogies que l'on rencontre entre ces deux œuvres, particulièrement dans la *Marcia assai vivace* et dans certaines dispositions planantes des voix. Le rapprochement ne laisse pas que d'être curieux.

Le programme comprenait en outre la *Symphonie* en *ré* et l'*Hymne autrichien* de Haydn par tous les instruments à cordes. Il nous a semblé que la délicate inspiration du vieux maître perdait beaucoup à ce développement de sonorités. Ne pourrait-on, quand on exécute ainsi un fragment de musique de chambre, se borner à quadrupler les instruments, et surtout ne pas faire intervenir les contrebasses, qui n'ont vraiment que faire en de si fines et sveltes harmonies ? J. D'OFFOËL.

⚜

Le quatrième récital de violon donné par M. Joseph Debroux a été pour cet artiste l'occasion d'un succès mérité.

La maîtrise d'exécution, la probité du jeu, en même temps que le sentiment musical de M. Debroux ont fait valoir le fameux *Concerto* de Mendelssohn en *mi* bémol. L'interprétation de la *Sonate* nº 1 de Hændel a provoqué un rappel chaleureux de la part de l'auditoire.

Parmi les œuvres modernes, la paraphrase de Wilhelmy sur les *Maîtres Chanteurs*, la *Tarentelle* de Marsick, ont été fort applaudies, et à juste raison. M. Catherine accompagnait avec son grand talent.

A. L.

⚜

Au petit théâtre de la Bodinière, où sont généralement interprétées chaque jour les œuvres de forme et de style les plus divers, depuis l'art sévère jusqu'à l'art grivois, M. Julien Tiersot a fait entendre plusieurs pièces extraites de son *Recueil de mélodies populaires* pour les écoles.

Il s'était adjoint, pour cette interprétation, Mme Lovano et un chœur d'enfants. Les travaux de M. J. Tiersot sont trop connus pour que nous ayons à redire les mérites de ce recueil. Le public de la Bodinière lui a fait un accueil des plus sympathiques.

⚜

M. et Mme Carembat donneront à la salle Pleyel, les 15, 24 avril, 2 et 10 mai 1899, à 9 heures du soir, quatre séances de *Sonates* pour piano et violon. Les maîtres, dont les œuvres seront exécutées, sont : Beethoven, Mozart, Hændel, Bach, Schutt, Schumann, Raff, Saint-Saëns, Grieg, César Franck, Lalo et Emile Bernard

BRUXELLES

Mercredi 5 avril, cinquième concert de musique de chambre de l'Association artistique. Le programme était presque entièrement consacré aux œuvres de Gabriel Fauré.

Malheureusement, au dernier moment, le maître français s'est vu dans l'impossibilité de participer à cette séance. Sa place a été prise par M. Théo Ysaye, qui s'est montré, comme toujours, musicien accompli et excellent pianiste.

Le deuxième *Quatuor* pour piano et instruments à cordes, en *sol* mineur, est une œuvre admirable, une des plus captivantes de l'école moderne. Il s'en dégage surtout une très grande personnalité, ce qui, en ce moment, est rare. L'exécution par MM. Ysaye, ten Have, Gietzen et Loevensohn a été vibrante.

Dans la *Sonate* pour piano et violon, MM. Théo Ysaye et Jean ten Have ont fait valoir toutes les belles qualités de cette œuvre remarquable en même temps que leurs qualités personnelles.

Mme Bastien, qui, je crois, débutait devant le public bruxellois, possède une belle voix de mezzo-soprano, qui résonne très bien, mais à laquelle il manque l'expression, ce qui s'est fait sentir dans les mélodies de Gabriel Fauré.

M. Marix Loevensohn nous a fait entendre une *Canzone* de Max Bruch. C'est un beau violoncelliste, qui possède un grand mécanisme et une belle sonorité. Mais pourquoi ces éternels *portamenti* qui enlèvent beaucoup de charme à son jeu? P. M.

⚜

A la salle Riesenburger, audition très intéressante des œuvres de M. François Rasse.

Le programme portait trois œuvres de grande envergure : un quatuor pour instruments à cordes, un concerto pour violoncelle et une sonate pour piano.

L'exécution du quatuor, confiée à M. Franz Schörg et ses partenaires, a été excellente. M. Jacques Gaillard s'est montré virtuose accompli dans le concerto pour violoncelle. Enfin, l'auteur lui-même, avec beaucoup de finesse, a joué sa sonate pour piano.

⚜

L'Ecole de musique de Saint-Josse-ten-Noode-Schaerbeek donnait, le 25 mars dernier, son concert annuel à l'occasion de la distribution des prix.

Après la lecture du palmarès et les discours d'usage, a eu lieu l'audition des élèves des cours de chant dirigés par Mlle Warnots et M. Demest.

La seconde partie du programme était consacrée à la troisième partie des *Saisons*, de Haydn.

L'orchestre et les admirables chœurs de l'école, sous la direction de M. Gustave Huberti, nous en ont donné une exécution animée et vivante.

Trois petits chœurs flamands, orchestrés par M. Huberti, terminaient cette solennité musicale, qui fait grand honneur au directeur de l'école.

⚜

A noter, parmi les concerts de la semaine dernière, la deuxième séance du quatuor Schörg, Daucher, Miry et Gaillard. Nous ne pouvons que

répéter, à ce propos, les éloges que nous avons prodigués à ce quatuor, dont la vitalité, la cohésion parfaite sont connues. Il n'y a aucune critique à adresser à ces jeunes artistes, épris d'art élevé et qui ne compromettent pas leur talent par l'exécution d'œuvres médiocres destinées à décrocher les applaudissements des badauds. Ils s'adressent au public artiste ou à ceux que les auditions exceptionnellement bien soignées peuvent intéresser.

De telles auditions sont évidemment un peu délaissées de la foule, mais combien elles donnent de satisfaction esthétique.

Le grand succès remporté par le quatuor Schörg sera pour lui un encouragement et il n'est pas douteux que l'an prochain les amateurs de bonne musique n'affluent à ces belles séances.

On y donnait un quatuor absolument exquis de Schubert, un quatuor de Brahms et le nouveau quatuor si dramatique de Chausson. Pour cette dernière œuvre, M. Schörg avait fait appel à M. Bosquet, qui a brillamment tenu la partie de piano.

⚜

Il vient de se former à Bruxelles une société orchestrale d'amateurs, sous le nom de Cercle symphonique anglo-belge et sous la présidence du lieutenant-général La Touche.

Le comité a été complété comme suit : Chef-d'orchestre, M. E. Drèze ; secrétaire, Dr Fay ; trésorier, M. Mourylyan ; bibliothécaire, M. Stearns ; membres, le révérend N.-S. Hodson et M. C. Jarvis.

⚜

La Société royale l'Orphéon, sous la direction de M. Ed. Bauwens, donnera son grand concert annuel, dans la salle de la Grande Harmonie, le lundi 24 avril courant, avec le bienveillant concours de M. et Mme Georges Delstanche et de MM. Anthony, flûtiste, professeur au Conservatoire ; D. L., ténor ; L. Moyaerts, basse, et Yvan Servais, monologuiste.

La Société y exécutera *Leyde délivrée* de Roels, *Deuxième Psaume de David* de Samuel, chœurs couronnés au concours international de Gand en 1898, les *Emigrants irlandais* de Gevaert, et la *Tempête* de Radoux.

On peut se procurer des cartes pour ce concert, au prix de 5 francs, 3 francs et 2 francs, en s'adressant au local de l'Orphéon, Grand'Place, 19.

⚜

Nous rappelons à nos lecteurs que le piano-récital de I.-J. Paderewski, dont nous avons publié le programme, aura lieu vendredi prochain 14 avril, à 8 h. 1/2 du soir, à la Grande Harmonie.

Ce concert clôturera la première année des auditions de l'Association artistique, qui prépare pour la saison prochaine un programme qui fera sensation.

Dimanche, au théâtre de la Monnaie, M. Paderewsky se fera entendre aux Concerts populaires.

CORRESPONDANCES

BERLIN. — Au dernier concert de l'Opéra, la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, selon la coutume qui fait donner cette œuvre régulièrement dans la semaine sainte. Excellente exécution sous la prestigieuse direction de Weingartner. Celui-ci, malgré les bruits contraires qui ont couru, conservera la direction des concerts de l'Opéra pour la saison prochaine. Tant mieux pour l'art et pour le public, car on trouverait difficilement un artiste digne de remplacer Weingartner, si les mesquineries des gens de l'intendance de l'Opéra l'obligeaient à se retirer.

A la Sing-Akademie, exécution traditionnelle de la *Passion selon Matthieu*. Trop traditionnelle même. Voilà soixante-dix ans qu'on donne la *Passion* dans ce local depuis que Mendelssohn l'y fit représenter pour la première fois. On observe scrupuleusement les errements comme les bonnes habitudes. C'est gris, terne. La *Passion*, si dramatique, devient presque ennuyeuse. Tout cela faute de nuances, manque de vie. Toujours on s'en tient à ce que Schumann appelait les demi-*forte* et les demi-*piano* de l'Allemagne du Nord !

On a encore fait une inutile tentative d'imposer la musique de l'abbé Perosi. C'était la troisième expérience malheureuse que l'on faisait à Berlin. A Hambourg, l'autre semaine, même effet négatif. Ce n'est pas au public des concerts allemands, nourri de forte musique classique qu'on fera accepter du simili-Händel, du presque Wagner et du Palestrina de poche. Tous ces petits interludes musicaux, en contrepoint de pacotille, n'ont pas pu se faire prendre au sérieux.

Si Mascagni et même Puccini (celui-ci a déjà quitté l'affiche) ont pu réussir auprès du public frivole des théâtres allemands, où l'opéra-comique français est encore en honneur, une œuvre faussement substantielle, apparemment sévère ne « prendra » pas dans les concerts de musique classique. Le *Franciscus* de Tinel, qui, sans avoir d'envergure, est au moins d'étoffe solide a fait belle carrière en Allemagne, mais la musique de Perosi, creuse, d'onction empruntée, ne parvient pas à s'implanter.

Il y a une erreur de calcul de la part des réclamistes outranciers qui ont monté le coup. La Triplice n'a plus le même prestige qu'à l'avènement de Mascagni. Le triomphateur réel paraît devoir être Carissimi. On le connaissait peu ou pas. Mais toute la grande critique parisienne, érudite comme on sait, a reconnu unanimement que ce qu'il y avait de bon dans Perosi venait de Carissimi. Eh bien, qu'on nous donne du Carissimi. Il se trouvera bien un éditeur avisé et désintéressé pour lancer Carissimi et, au besoin, le relancer. Mais Carissimi n'est plus là pour visiter le pape, le président, les ambassades et les belles

madames, et jouer de la soutane sur les planches. Alors, pas de Carissimi. M. R.

CAMBRAI. — Le concert spirituel organisé par l'Union orphéonique a obtenu un franc et plein succès. Succès artistique, succès de recette, qui ira grossir la part des pauvres.

La première partie se composait de morceaux détachés de Bach, Franck, Alexandre Georges, très bien interprétés par les différents artistes chargés des soli du *Chemin de croix*.

La section symphonique a donné la Marche des prêtres d'*Athalie* de Mendelssohn et *Kol Nidrei* de Max Bruch avec solo de violoncelle par M. A. Insleghers. Une fois de plus, ce dernier a fait apprécier la correction de son jeu, élégant et savant tout à la fois.

La deuxième partie comportait le *Chemin de croix*, oratorio en douze tableaux. Le poème est dû à Armand Silvestre. Voilà qui laisse rêveur, n'est-il pas vrai ? Toujours est-il que c'est une œuvre de haute envergure, pleine d'émotion communicative, très littéraire.

De ce remarquable poème, M. Alexandre Georges a fait un oratorio superbe pour soli, chœur mixte, orgue, piano et orchestre. La caractéristique de la partition est le cachet de grandeur, de majesté, d'intensité profonde que lui donne le compositeur. Il s'en exhale de la foi, pour ainsi dire, tant M. Alexandre Georges est pénétré de son sujet. Le drame sacré, qui se déroule en quelque sorte sous nos yeux, conserve toujours son austère simplicité en même temps que sa puissance grandiose.

Nous n'avons point l'intention d'analyser par le menu les douze stations du *Chemin de croix* entendu. Toutes renferment de réelles beautés. Quelques-unes sont absolument admirables. Disons seulement que M. Alexandre Georges a été l'objet d'ovations enthousiastes bien méritées.

La gradation des douze numéros composant cette œuvre est très habilement établie. Les premiers, calmes et imposants, préparent bien l'auditeur au drame lyrique qui va se dérouler sous ses yeux.

Parmi les fragments particulièrement applaudis, citons la sixième station, avec un chœur pour dames très bien écrit pour la voix, puisqu'il ne va que jusqu'au *la;* la septième station, en *la* bémol mineur, avec le chœur répétant comme dans une plainte perpétuelle : « Ah! »; la huitième station, avec son éclat de rire sinistre des bourreaux. Fort jolie, la phrase : « Par le lourd sommeil », reprise en chœur; la neuvième station, en *fa* mineur, avec son sanglot des femmes écrit en blanches, le premier temps fort, le second piano.

Les dixième, onzième et douzième stations sont absolument magistrales et révèlent un maître harmoniste connaissant à fond les ressources de l'instrumentation, ayant, comme on dit, son orchestre dans la main.

M^lle Vicq, M. Lucien Berton et M. Fernand Depas (le Récitant) ont été à la hauteur de leur mission dans cette œuvre admirable et demandant des artistes de premier ordre.

Des dames de Cambrai avaient consenti à chanter les chœurs du *Chemin de croix*. Grâce à ce précieux appoint, l'œuvre a eu, de l'avis unanime, une interprétation splendide.

Il y avait de très jolies voix dans ces chœurs féminins, et toutes étaient fondues dans une homogénéité parfaite. Comme on eût volontiers bissé !

Toute la salle a prouvé à nos chœurs, par des bravos chaleureux, en quelle estime on tenait leur talent. Nous voudrions pouvoir ajouter : « C'est un début superbe ». Cet espoir nous est-il permis ?

L'Union orphéonique a maintenu sa vieille renommée artistique, et son chef éminent, M. Paul Lebrun, vivement félicité par M. Alexandre Georges, a dû être satisfait.

Bravo et merci à MM. Langrand, Insleghers, Jules Mascret, Marcel Richard et à l'orchestre symphonique. Aux compliments de M. Alexandre Georges, nous nous permettons de joindre modestement les nôtres. H. S.

CONSTANTINOPLE. — Quinzaine fort mouvementée en fait de concerts. A tout seigneur tout honneur ! L'une des gloires de l'école belge, M. César Thomson, nous est venu charmer par une exécution admirable sur le violon. A le voir si modeste, on doute de sa valeur ; mais une fois qu'il a mis l'archet à la corde, il vous transporte aux nues. Son programme du 19 mars à la Teutonia se composait du *Concerto* en *ré* mineur de Vieuxtemps, *Berceuse* de Simon, *Romance* de Rubinstein, *Tarantelle* de Wieniawsky, *Zigeunerweise* de Sarasate et *Non piu mesto* de Paganini. Son jeu a été tour à tour sévère, câlin, charmeur et éblouissant; le son d'une pureté cristalline; l'archet élégant et d'une sûreté inimaginable ; la main gauche, d'une agilité impeccable. L'auditoire, une foule compacte et haletante, l'a rappelé au moins quatre fois après chaque morceau, de sorte qu'il s'est vu obligé de jouer encore une *Mazurka* de Chopin et une *Passacaglia* de Hændel, arrangée par lui. Le maître a dû être satisfait de la réception qui lui a été faite.

Avant de quitter Constantinople, le célèbre virtuose se fera entendre devant le Sultan et, à la demande générale, donnera un second concert. N'oublions pas de dire que M. Avolio l'accompagnait élégamment au piano ; M^lles Labruna et Della Sudda, pianiste, ont aussi prêté leur concours à M. Thomson.

Auparavant, le 3 mars, le Club musical donnait son troisième concert avec, comme soliste, M. Furlani, qui a bien joué la romance du premier *Concerto* de Chopin; il s'est révélé, en plus, maître dans l'art de phraser dans trois de ses récentes compositions. Notons que l'exécution de l'orchestre est en constante amélioration.

Le 12 mars, séance de musique de chambre par les quartettistes Brassin, Kopp, Mercenier, Ellin-

ger. Au programme, le *Quatuor* en *ré* majeur de Mozart, le *Menuet* de Boccherini, la *Sonate* en *ut* mineur pour violon et piano de Beethoven et le *Quatuor* en *la* mineur de Schumann. Réserve faite pour le violoncelle, les autres partenaires ont mis beaucoup d'entente et d'homogénéité dans leur interprétation. Nous avons particulièrement goûté le bel *andante* et le tragique *adagio* du *Quatuor* de Schumann. M. Brassin n'a pu se soustraire à la sécheresse du son dans l'*allegro con brio* de la *Sonate* de Beethoven, mais, en revanche, il a fort bien interprété l'*adagio cantabile* avec M. Radeglia, excellent au piano. HARENTZ.

— Toute la semaine, on ne s'est occupé que de Thomson et de ses triomphes. Après des soirées particulières, le 26, il s'est fait entendre à la cour; le Sultan l'a fait commandeur de l'ordre de Medjidié.

Le 27, M. Thomson a donné son concert d'adieu dans la salle des fêtes de l'Union française, salle fort bien garnie par le corps diplomatique, par une foule d'artistes et d'admirateurs.

Bien qu'il fût un peu souffrant, M. Thomson a tenu la salle de longues heures sous le charme indicible de son jeu. Il a joué le *Concerto* en *mi* majeur de Vieuxtemps, *Largo* de Hændel, *Deux danses slaves* de Dvorack, une *Berceuse* de sa composition, et enfin le *Trille du Diable* de Tartini, la *Mazurka* de Zarcycki et la *Polonaise* de Wieniawsky. L'auditoire était tellement en délire, qu'il battait des mains et voulait l'entendre encore. Alors comme *bis* et *ter*, Thomson a joué d'une façon enchanteresse l'*adagio* du *Concerto* de Goldmark, *Zigeunerweise* de Sarasate et la *Tarantelle* de Wieniawsky, accompagné au piano par M. Avolio. Miss Vivian Edwards, une gracieuse jeune fille, prêtait son concours à ce concert.

M. Thomson sera rentré à Bruxelles au moment où vous recevrez ces lignes. L'Empereur lui a fait des offres brillantes pour le retenir ici quelques mois. Mais on dit de source certaine que M. Thomson reviendra l'été répondre à cet appel bienveillant. Nous nous réjouissons de cette excellente nouvelle. HARENTZ.

DIJON. — Le troisième concert que nous a offert l'administration théâtrale n'a pas été inférieur aux deux premiers. Il nous a procuré le plaisir d'entendre *Marie-Magdeleine* de Massenet.

Quelques répétitions supplémentaires n'auraient peut-être pas été inutiles pour la bonne interprétation de cet oratorio; reconnaissons néanmoins que chœurs et orchestre se sont comportés de façon très convenable. La magnifique prière sans accompagnement et le beau chœur d'allégresse, *Christ est ressuscité*, ont été particulièrement bien rendus. Le rôle de Marie-Magdeleine a trouvé en Mme Salambier une intelligente et sympathique interprète. M. Mathis s'est montré correct dans le personnage ingrat de Judas. Moins heureux a été M. Marest dans la partie de Jésus.

Parmi les morceaux qui complétaient le programme de ce concert, nous devons citer l'ouverture d'*Obéron*, la marche hongroise de la *Damnation de Faust* et l'entr'acte de la *Navarraise*, fort bien exécutés sous la direction de M. David, premier chef d'orchestre du théâtre.

Adressons, enfin, tous nos compliments à l'éminent professeur de harpe Hasselmans, qui s'est fait entendre avec succès dans différentes œuvres de sa composition, parmi lesquelles l'inévitable *Patrouille*, dont abusent, il nous semble, légèrement les harpistes. XX.

MARSEILLE. — Un mot sur notre Grand-Théâtre : ce qui se passe là ne nous retiendra guère. Dans ma précédente correspondance, je vous ai dit que la direction montait le *Cid*. L'opéra de MM. Massenet, Gallet et Blau a obtenu trois ou quatre représentations, après lesquelles il a disparu de l'affiche. L'administration a été d'avis que l'hommage rendu au musicien et aux poètes était ainsi suffisant; le public a pensé de même.

Le Grand-Théâtre est fermé depuis quelques jours, la durée de l'exploitation étant limitée, aujourd'hui, à cinq mois. M. Paul Lan a été maintenu pour un an encore dans ses fonctions de directeur : triste saison en perspective. On ajoute, au surplus, que les modifications nouvelles apportées au cahier des charges rendent une exploitation sérieuse de plus en plus difficile.

La Société des Concerts classiques nous a fait entendre les *Sept paroles du Christ* de M. Th. Dubois. L'auteur devait diriger son œuvre. Une indisposition l'a malencontreusement retenu à Paris au dernier moment. Le sujet des *Sept paroles* était peut-être un peu austère pour un écrivain dont la plume est avant tout gracieuse; il exposait, en outre, le compositeur à une musique un peu uniforme. On ne doit donc pas s'étonner outre mesure que M. Th. Dubois, voulant éviter la monotonie, ait fait représenter successivement le Christ par un soprano, un ténor, un baryton et par les voix multiples des choristes. M. Saint-Saëns, dans le *Déluge*, n'a pas reculé davantage devant pareille anomalie.

Les dernières paroles du Christ : *Pater, in manus tuas commendo spiritum meum*, donneraient lieu à une critique plus sérieuse, M. Th. Dubois ayant écrit là un véritable grand air pour ténor, dont la courbure mélodique offre, avec les paroles éminemment graves du texte, un contraste inattendu.

Ce qu'il convient de relever dans l'ensemble de cette partition, c'est une facture très correcte, un style toujours soigné. M. Th. Dubois manie les voix et l'orchestre avec aisance et talent. La musique n'est pas banale. Je ne dirai pas cependant qu'elle accuse une originalité quelconque : elle témoigne de l'éclectisme de son auteur, qui poursuit sa tâche sans idéal bien arrêté, mais en musicien consciencieux.

Le succès obtenu au mois de décembre par les Chanteurs de Saint-Gervais a engagé notre Société

des Concerts à demander à M. Bordes une audition nouvelle. Le programme comprenait des motets et pièces de Rol. de Lassus, Vittoria, César Franck; des *Chansons* et *Noëls* du XVe et du XVIe siècle, le *Chant des Oiseaux* de Clément Jannequin, le tout dirigé par M. Bordes avec cette exacte appropriation aux genres les plus divers du style et de l'expression musicale. Les rappels et les *bis* n'ont pas manqué à l'artistique phalange ; une palme en or a été offerte à M. Bordes par les Chanteurs de Saint-Joseph, et après l'exécution des huit numéros du programme, deux autres morceaux qui n'y figuraient pas ont été demandés par acclamations : la *Bataille de Marignan* et la *Saint-Jean.*

Le vingt-cinquième et dernier concert de l'abonnement a eu lieu avec le concours du chœur des jeunes filles de l'Association artistique et des chanteurs du groupe Berlioz dans la *Mort d'Ophélie* et la *Marche funèbre* pour la dernière scène d'*Hamlet* de Berlioz ; le *Récit* et l'*Hymne de la Fête de Pâques*, tirés de la *Damnation de Faust;* un *Motet* de Viadana et le *Pater* de la *Marie-Magdeleine* de Massenet. M. A. Reuchsel, organiste à Paris et premier prix du Conservatoire de Bruxelles, a joué avec talent trois pièces de Bach, un *Largo* de Hændel et deux morceaux de sa composition, d'une bonne facture. Malheureusement, M. Reuchsel, ne connaissant pas — et ne pouvant connaître — les grandes orgues établies dans notre salle de concerts, n'en a point tiré tout l'effet désirable. C'est l'écueil presque inévitable des auditions données par les organistes étrangers à notre ville.

Parmi les solistes entendus le mois dernier, je citerai : Mlle Katie Goodson, qui a superbement exécuté la *Fantaisie hongroise* de Liszt, bien appropriée à son talent un peu viril; en revanche, l'interprétation de la *Ballade* n° 3 de Chopin manquait un peu de poésie. M. Marix Loevensohn, qui séjourne dans notre ville depuis plusieurs semaines, est l'enfant gâté du public.

Enfin, l'inauguration d'une coquette salle de concerts à la Manufacture marseillaise de pianos (anciens établissements Boisselot) a ramené au milieu de nous M. Marsick. Je n'ai pas besoin de vous dire que M. Marsick a été acclamé après l'exécution du *Trille du diable* de Tartini et des autres numéros du programme. M. Loevensohn a eu un beau succès avec une *Sonate* de Boccherini et un *Prélude et Menuet* de Becker. De son côté, M. Livon, dont je vous parlais il y a quelques semaines, a été fort applaudi dans diverses pièces de Saint-Saëns et de Chopin.

Je ne puis terminer cette correspondance sans dire quelques mots du dernier *Quatuor* d'Ernest Chausson, pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 30, que j'ai eu grand plaisir à entendre dans une ville voisine de la nôtre, où la musique compte, jusque parmi les amateurs, de fervents et distingués adeptes. L'œuvre, très attachante, se recommande d'abord par l'unité du sentiment.

Le premier temps est formé de deux motifs dont le développement se poursuit au milieu de rythmes variés et d'un intérêt d'écriture toujours soutenu.

Le thème principal du deuxième temps est une mélodie calme, d'une belle venue et d'un charme rêveur : les quatre instruments s'unissent dans une progression de sonorité croissante d'un beau caractère, un moment interrompue par le *pianissimo*, qui marque le retour au premier mouvement sur un dessin charmant du piano.

Le troisième temps, le plus court et tout en demi-teinte, se résume dans une phrase très simple, très douce, comme l'écho d'une chanson populaire, mais, en réalité, dérivée du motif initial du premier temps.

Le finale a beaucoup de vie et de couleur : il débute par une phrase 6/8 qui reparaîtra un peu plus loin, très heureusement, dans une mesure ternaire, au milieu de modulations souvent exquises. Enfin, les dernières pages du quatuor donnent lieu à un intéressant rappel des motifs des trois premiers temps seuls ou combinés. C'est là une œuvre qui honore l'auteur et la jeune école française, dont M. Ernest Chausson est l'un des représentants distingués. H.B. de V.

MONTPELLIER. — Le programme du concert du lundi 27 mars était un peu celui d'un « concert de revision ». La *Symphonie* en *ut* mineur de Beethoven, le *Concerto* de Mendelssohn pour violon, trois pièces de Schumann pour quatuor, l'*Enchantement du vendredisaint*, des fragments des *Maîtres Chanteurs* et pour terminer la *Suite algérienne* de Saint-Saëns.... Excusez du peu !

L'orchestre et M. Lecocq se sont couverts d'une juste gloire dans la difficile page de *Parsifal*, dans la *Symphonie* et dans les *Maîtres Chanteurs*, qu'ils n'avaient jamais mieux joués.

Accueil chaleureux aux trois ravissantes pièces : *Scènes d'enfants*..... Je les aime mieux pourtant simplement « pleyelisées », comme le maître les a conçues.

Enthousiaste ovation, délirants et multiples rappels au virtuose M. Carles, qui, cette fois je suis heureux de le proclamer, a joué avec un style et une sobriété admirables le *Concerto* de Mendelssohn. Je m'étonnais un peu de la rapidité avec laquelle il attaquait le finale... « Sarasate, me souffle un obligeant voisin, joue ça deux fois plus vite. » Heureux Sarasate, pensai-je, mais pauvre Mendelssohn, qui comptait certainement, en alignant ces drus bouquets de notes, tenir plus longtemps en éveil l'attention de l'idolâtre public !

L'amusante *Suite algérienne* a été fort bien donnée. La première partie, en vue d'Alger, a pourtant suscité peu d'applaudissements. Elle a même éveillé chez nos deux critiques quotidiens des idées diamétralement contraires. L'un y entend le bruit de la caravane dans le désert (côté sud), l'autre (côté nord), le bercement des flots dans la rade. Je suis, je l'avoue, « côté nord ».

La danse mauresque a ravi le public, moins par

les extraordinaires effets d'orchestre y accumulés que par la trop directe — suivant moi — évocation de la danse du ventre.

La rêverie à Blidah a fait pâmer, comme il convient, et a été d'ailleurs délicieusement « alloïsée » par M. Brun.

Quant à la marche française, elle me plaît beaucoup; je la trouve ironique, descriptive, etc. J'aime bien ces vieilleries à la Rossini ou à l'Auber, si précieusement montées, si spirituellement ressuscitées et rajeunies par cet incomparable artiste qu'est Camille Saint-Saëns.

STEPHAN RISWAËG.

ROUEN. — La saison d'opéra vient de se terminer au Théâtre des Arts, avec comme dernières soirées, *Tannhæuser* et *Sigurd*, les deux ouvrages qui obtinrent légitimement le plus de succès.

L'œuvre de Reyer, dont une indisposition m'empêcha de rendre compte à temps, fut interprétée d'une façon générale, presque irréprochablement. En premier lieu, les honneurs reviennent à l'excellente et sincère falcon, Mme Darlays, dont chaque rôle fut un succès : après avoir été une idéale Elisabeth, pleine de poésie radieuse, elle fut une admirable Brunnhilde, de ligne souverainement belle, enchantant nos âmes par le charme pénétrant de son pur accent lyrique et de son impeccable style, par la majesté de son geste sobre. Unanimement appréciée par toute la presse locale, sa place restera marquée au Théâtre des Arts. Le rôle de Sigurd fut un des meilleurs de M. Casset; sa diction bien assurée et la clarté de son organe le servirent ici particulièrement à souhait. Dans Gunther, M. Stamler a fait preuve de sentiment; M. Bourgeois donne à Hagen l'allure farouche qui convient, et M. F. de Saint-Pol a phrasé avec beaucoup de justesse les récits d'Odin. Il convient de féliciter M. Lematte, l'excellent chef d'orchestre, auquel est due la mise au point de l'ouvrage, qu'il a dirigé avec une grande autorité et une cohésion parfaite. Ainsi se termine l'éphémère direction de de M. Brument, direction peu heureuse, vu le peu de soin qu'elle apporta aux ouvrages nouveaux, ce qui explique le peu de regret qu'elle laisse derrière elle. *Princesse d'Auberge*, entre autres, après les deux premières représentations dirigées par l'auteur, ne fut joué que deux autres fois, avec deux cinquièmes de salle, confirmant ainsi ce que j'avais écrit : que les frénétiques ovations faites au maître Blockx avaient ce caractère spécial et flatteur qu'elles lui étaient bien personnelles. Le seul regret unanimement exprimé fut que les premiers éléments de notre excellente troupe de grand-opéra n'en interprètent pas les rôles principaux.

MERLYN.

STRASBOURG. — Notre public musical a fait, au dernier concert d'abonnement de l'orchestre municipal, dirigé par M. F. Stockhausen, un accueil des plus chaleureux à Richard Strauss, qui a dirigé en personne l'exécution de *Zoroastre* et de *Tod und Verklärung*, de sa composition.

A ce même concert, on a applaudi Mlle Rose Ettinger, soprano, qui a su plaire plus par sa virtuosité vocale que par son expression, qui est quelque peu froide.

La semaine dernière, le chœur de Saint-Guillaume, dirigé par M. Ernest Münch, a donné, en deux séances, une brillante audition de la *Matthæus Passion* de J.-S. Bach, avec le concours de l'orchestre municipal, de M. Schweitzer, organiste, et de Mmes Adels von Münchhausen, alto, R. Wolf, soprano, MM. Epitalbra, ténor, Gérold et Werckauf, basses.

Une subvention annuelle de mille francs (800 marcs) vient d'être accordée par le statthalter d'Alsace-Lorraine au Tonkunstlerverein de Strasbourg.

Au Théâtre municipal, les grandes représentations lyriques se suivent avec un égal succès, sous la direction orchestrale de M. Otto Lohse, qui va monter pour la clôture de la saison tout un cycle d'œuvres de Richard Wagner.

Le successeur de M. Brukl comme directeur de notre scène municipale ne sera désigné qu'après la fin de la campagne théâtrale actuelle. A. O.

VALENCE-S/RHONE. — Pour le jeudi saint, la Société des Concerts symphoniques avait organisé un concert spirituel, dont le programme, d'une tenue parfaite, comportait entre autres attractions deux œuvres vocales à peu près inconnues en France : le *Chant élégiaque* de Beethoven, op. 118, et la cantate *Schlage doch* de J.-S. Bach.

Le *Chant élégiaque*, cette admirable et calme plainte, écrite par Beethoven sur la fin de sa vie, l'âme déjà entr'ouverte aux mystères d'outre-tombe, a trouvé en nos compatriotes des interprètes éloquents et convaincus. La précision, le souci des nuances, dont l'exécution a donné la mesure, leur font le plus grand honneur.

Dans la cantate de Bach, où les cloches alternent si poétiquement avec la voix, Mlle S. Serre sut mettre avec goût et méthode la teinte de mélancolie qui convient à cette composition. Il faut féliciter cette jeune artiste de ne pas courir après de trop faciles succès en présentant au public certains clichés d'opéra à la mode, mais peu séants sur un programme de portée véritablement artistique.

Le *Quintette* de Mozart, avec les timbres si colorés des instruments à vent et la façon si savoureuse dont est traité le dialogue instrumental, trouva auprès des auditeurs un accueil très favorable.

La séance se terminait par une magistrale exécution du *Concert* à deux violons de J.-S. Bach.

MM. Guichardon et Rosset y marchèrent sur les traces des illustres violonistes Ysaye, Thomson, en nous faisant éprouver, notamment dans le *Largo* en *fa*, le frisson du grand art, la plus pure émotion esthétique qui se puisse rêver.

Ainsi, des œuvres réputées inaccessibles ont pu être mises au jour devant un auditoire charmé et attentif. Nous le devons au concours de toutes les bonnes volontés et aussi, disons-le, à ce qu'on pourrait appeler le pouvoir rayonnant d'un grand artiste, Vincent d'Indy, qui de loin surveille et encourage les progrès de notre jeune société.

NOUVELLES DIVERSES

Une application originale du suffrage universel en matière musicale vient d'avoir lieu à Vienne. M. Louis Bœsendorfer avait proposé trois prix pour un concerto de piano « facile à comprendre et propice à l'instrument concertant ». Un jury composé des célèbres pianistes Lechetitzki, Grünfeld, Rosenthal, Epstein avait choisi parmi les 72 concertos présentés trois œuvres intéressantes, et c'est le public qui a été appelé à décerner lui-même les prix aux trois concertos interprétés devant lui. Il a décerné, par 706 voix, le premier prix de 2000 couronnes à M. Ernest de Dohnanyi, un jeune compositeur-pianiste hongrois déjà très apprécié, le deuxième prix de 1,200 couronnes, par 607 voix, à M. Jan Brandts-Buys, un jeune artiste hollandais qui a fait ses études à Vienne, et le troisième prix de 800 couronnes, par 598 voix, à M. Edouard Behm, de Berlin.

— Guillaume II a définitivement décidé que le monument de Richard Wagner à Berlin serait érigé près de la pièce d'eau aux poissons rouges du Thiergarten. Cet endroit doit devenir une sorte de Panthéon des musiciens, car on a l'intention d'y ériger aussi les statues de Bach, Mozart, Hændel, Haydn et quelques autres musiciens allemands. Quant au monument de Richard Wagner, l'empereur a ordonné de limiter le concours à sept sculpteurs que le comité a désignés.

— Mlle Clotilde Kleeberg, actuellement à Rome, s'est fait entendre avec le plus vif succès à l'ambassade de France et dans les salons de la haute société romaine, notamment chez la célèbre Ristori. A Milan, elle avait enchanté les auditeurs, à la Societa del Quartetto. Ces succès continuent ceux que la célèbre virtuose venait de remporter en Autriche et en Allemagne.

— La violoncelliste bruxelloise Elsa Ruegger a eu l'honneur d'être invitée au palais impérial de Berlin, où elle a donné une audition à l'Impératrice, qui l'a vivement félicitée. A propos de son concert à la Beethoven Saal, Mlle Elsa Ruegger a été comblée d'éloges par tous les journaux de Berlin, qui reconnaissent la grâce et la sûreté du jeu de la jeune artiste.

— Le savant musicographe Robert Eitner annonce la publication d'un nouveau lexique musical, *Quellen Lexikon*, autrement dit *Répertoire des Sources*, qui comprendra la biographie et la bibliographie des musiciens et théoriciens de la musique depuis l'ère chrétienne jusqu'au milieu du XIXe siècle. L'ouvrage complet comprendra huit volumes. Le prix du volume sera de dix marks. A cette publication qui ne peut manquer d'intéresser les savantsles et curieux on, souscrit chez Breitkopf et Hærtel, à Leipzig et à Bruxelles.

— La maison Schott frères, à Bruxelles, annonce la prochaine publication d'un recueil de *Chansons du pays d'Ath*, mélodies wallones retrouvées et harmonisées par M. Léon Jouret, professeur au Conservatoire royal de musique de Bruxelles, avec adaptations rythmiques de MM. G. Antheunis et Gustave Lagye.

Ces mélodies, datant du XVIIe ou du XVIIIe siècle font partie d'un vaste travail commencé il y a plus de trente ans par M. Léon Jouret, frappé, à bon droit, de la richesse, de la fraîcheur et surtout de l'originalité d'un *folklore* musical injustement négligé jusqu'ici. Des traditions orales, souvent contradictoires, il s'agissait de dégager les chants primitifs, corrompus ou déformés rythmiquement. C'est à cette tâche délicate que s'est voué M. Léon Jouret, qui a complété sa reconstitution par un accompagnement de piano.

De presque tous les chants du pays d'Ath, notés aux carrières de Maffles, au Bois du Roy, aux Prés des cours de Flobecq, à Irchonwelz, à Isière, à Ellezelles, à Mévergnies, aux Champs de Villers-Notre-Dame, au Bois du Renard, à Attres, à Ponchau, à Arbres, etc. et à Ath même, il ne subsistait guère, comme « paroles », que des fragments, des variantes, d'improvisation plus ou moins récente, appliquées, sur les *timbres* anciens, pour la plupart, encore, intraduisibles et ne faisant pas faute de « braver l'honnêteté ». Un texte nouveau s'imposait donc, texte impeccablement rythmique et serrant de près les différentes mélodies, très nettes d'allures et même de sentiment. C'est de ce texte que se sont chargés MM. G. Autheunis et Gustave Lagye.

— La ville de Tourcoing organise un grand festival international d'harmonies, de fanfares et d'orphéons pour le dimanche 27 août 1899.

— COMMUNE D'IXELLES. — A l'occasion des fêtes communales de 1899, il est organisé un concours national pour fanfares, qui aura lieu le 27 août prochain.

Aux prix et primes en espèces, qui s'élèvent à quatre mille francs, sont attachées des couronnes et palmes de vermeil.

Une médaille commémorative sera en outre remise à toutes les sociétés participantes.

Les sociétés qui désireraient prendre part à ce concours et qui n'auraient pas reçu d'invitation sont priées de s'adresser, par écrit, à M. Duray, conseiller communal et provincial, président de la commission des fêtes communales d'Ixelles.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Du 3 au 10 avril : Le Roi l'a dit, Cavalleria rusticana; la Walkyrie; le Roi l'a dit; Thaïs; Princesse d'Auberge, Dimanche : Faust. Lundi : Orphée, Cavalleria rusticana.

Galeries. — La Dame de chez Maxim.

Salle de la Grande Harmonie (Association artistique). — Vendredi 14 avril, à 8 ½ h. concert extraordinaire. Piano-récital I. Paderewski. Programme : 1. Fantaisie chromatique et Fugue (Bach); 2. Sonate, op 111 (Beethoven); 3. Sonate en *fa* dièze mineur (Schumann); 4. a) Nocturne, b) Trois Etudes, c) Prélude, d) Mazurka, e) Valse (Chopin); 5. Barcarolle (Rubinstein); 6. Cracovienne fantastique, op. 14 (Paderewski); 7. a) Etude de Concert, b) Rapsodie (Liszt).

Concerts Populaires. — Dimanche 16 avril, à 1 h. ½, au théâtre de la Monnaie, concert extraordinaire (abonnement suspendu), sous la direction de M. J. Dupont et avec le concours de M. I. Paderewski, pianiste. Programme : Première partie : 1. Ouverture du Roi des Génies, par C.-M. de Weber; 2. Concerto en *fa* mineur, de Chopin, pour piano et orchestre (M. Paderewski); 3. Le Camp de Wallenstein, par V. d'Indy. Deuxième partie : 4. Fantaisie polonaise, pour piano et orchestre; par J. Paderewski, interprétée par l'auteur; 5. Invitation à la valse, par Weber-Weingartner; 6. Pièces pour piano seul (M. Paderewski); 7. Ouverture du Vaisseau-Fantôme, par Wagner.

Bruges

Union des anciens élèves de l'Athénée. — Dimanche 16 avril, à 7 heures du soir, en la grande salle du théâtre, concert gala au profit de l'œuvre des bourses d'études. De Schelde, oratorio en trois parties, pour soli, chœurs et orchestre, poème de M. Emmanuel Hiel, musique de Peter Benoit. Solistes : Mme M. Soetens-Flament, mezzo; MM. H. Fontaine, basse, professeur au Conservatoire royal flamand d'Anvers; C. De Bonn et A. De Jonghe, ténors; G. Bulcke, baryton. — L'exécution sera dirigée par M. Alphonse Wybo.

Gand

Cercle des Concerts d'hiver. — Dimanche 16 avril, à 4 h., à l'hôtel de ville, exécution de l'oratorio de Noël de Bach, avec chœurs, orgue et grand orchestre. Répétition générale le vendredi 14, à 8 h. Pour les cartes s'adresser à Gand chez Mme Beyer, rue Digue

de Brabant; M. Teirlinck, rue du Gouvernement; M. Paternotte, rue aux Vaches ou à Bruxelles chez Breitkopf et Hærtel, Montagne de la Cour.

Paris

Opéra. — Du 3 au 8 avril : Guillaume Tell; Tannhæuser; Faust; Tannhæuser.

Opéra-Comique. — Du 3 au 8 avril : Manon; Zampa et les Noces de Jeannette; Beaucoup de bruit pour rien; Lakmé et le Châlet; Beaucoup de bruit pour rien; Carmen.

Conservatoire. — Dimanche 9 avril, à 2 heures. — Programme : 1. Symphonie en *si* bémol (Beethoven); 2. La Prise de Troie, deuxième et troisième scènes du premier acte (H. Berlioz) : Mlle Bréval, M. Renaud; 3. Air de ballet d'Iphigénie en Aulide, prélude, andantino, gavotte (Gluck); 4. Chœurs d'Elie (Mendelssohn); 5. Ouverture de Patrie (Bizet).

Concerts-Colonne. — Dimanche 9 avril, à 2 h. 1/4. — 1. Symphonie fantastique (H. Berlioz) : I. Rêveries, passions; II. Un bal; III. Scène aux champs; IV. Marche au supplice; V. Songe d'une nuit du sabbat; 2. Concerto en *la* mineur (R. Schumann) : I. Allegro affettuoso; II. Intermezzo, allegro vivace, M. I. J. Paderewski; 3. Poème roumain (Georges Enesco), suite symphonique en deux parties; 4. Concerto en *fa* mineur (Chopin), nouvelle orchestration de Richard Burmeister : I. Maestoso; II. Larghetto; III. Allegro vivace. M. I. J. Paderewski; 5. Ouverture d'Euryanthe (Weber).

Salle des Quatuors Pleyel, Wolff & Cie (22, rue Rochechouart). — Jeudi 13 avril, cinquième séance. — 1. Concerto en *ré* (Vieuxtemps); 2. Sonate, n° 3, Hændel (F. A. Gevaert-Colyns); 3. Romance (Ch. Sinding); 4. Berceuse (Samuel Rousseau); 5. Rondo Scherzando, op. 16 (E. Jaques Dalcroze); 6. Mélodie (A. Parent); 7. In Memoriam, op. 65 (Max Bruch); Polonaise en *ré* (Wieniawski).

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉRO 16

VOLUME XLV

16 AVRIL 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central**, rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique**. — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur**, Galerie de l'Odéon; Mme Lelong, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 16. 16 avril 1899

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — EMILE WAMBACH — A. WILFORD—WILLIAM CART—MARCEL DE GROO—CH. CASTERMANS — L. LESCRAUWAET—J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

FR. NIETZSCHE ET R. WAGNER

DANS une série de précédents articles j'ai analysé le plus important des travaux de Fr. Nietzsche relatif a l'esthétique à la fois du drame lyrique et de la musique proprement dite : *la Naissance de la tragédie*.

En la plupart de ses écrits postérieurs, Nietzsche a encore consacré des pages nombreuses à l'art des sons. Mais il n'est plus revenu méthodiquement aux questions soulevées dans la *Naissance de la Tragédie*. La musique lui tenait au cœur. « A-t-on remarqué, dit-il quelque part, que la musique rend l'esprit libre, qu'elle donne des ailes à la pensée, que l'on devient d'autant plus philosophe que l'on est plus musicien ? Le ciel gris de l'abstraction est déchiré par des éclairs; la lumière devient si intense, que nous saisissons les filigranes des choses; les grands problèmes deviennent nets; nous contemplons le monde comme des hauteurs d'une montagne » Il se proposait sans doute d'exposer ses idées *définitives* (je souligne le mot, car Nietzsche est plein d'idées qui ne sont point définitives) sur la musique dans la *Physiologie de l'art* qu'il méditait d'écrire. Cet ouvrage, regrettons-le, il n'a pu malheureusement l'achever ; nous en sommes ainsi réduits à des aphorismes et à des observations éparses, dans *Par delà le bien et le mal*, dans *Choses humaines par trop humaines*, et dans les écrits spécialement consacrés à Richard Wagner et à son œuvre.

De ceux-ci, le premier, *Richard Wagner à Bayreuth*, paru en 1876, à la veille de la première représentation des *Niebelungen*, est une amplification des idées esthétiques contenues dans la *Naissance de la Tragédie* et la démonstration de leur concordance avec l'œuvre et l'esthétique du maître de Bayreuth. C'est moins une œuvre de critique qu'un dithyrambe exalté en l'honneur du grand artiste jusqu'alors si profondément admiré par lui; mais, en raison même de la pénétrante et profonde admiration de l'auteur pour son modèle, c'est un des documents les plus importants et les plus précieux pour la compréhension intégrale du génie de Wagner. « Votre livre est immense, lui écrivait le Maître, au reçu l'ouvrage; où avez-vous appris à me connaître aussi bien? »

Nietzsche lui décernait le titre d'Eschyle moderne; il saluait en Wagner la plus haute expression du *génie dyonisien*, il voyait en lui une sorte de force naturelle, ayant la puissance des choses élémentaires et nécessaires. Pour traduire le monde de sen-

timents qui bouillonnait en lui, Wagner, disait-il, s'était fait « dramaturge dithyrambique » et avait uni en une prodigieuse synthèse tous les arts particuliers. Aux yeux de son enthousiaste panégyriste, il était le génie dramatique arrivé à sa pleine maturité, l'artiste vraiment libre qui ne peut pas faire autrement que de penser simultanément dans toutes les branches particulières de l'art; Wagner lui apparaissait comme le médiateur réconciliant les deux mondes en apparence opposés de la poésie et de la musique et qui restaurait l'unité, l'intégralité de notre faculté artistique.

« Si l'art, écrivait-il, est le pouvoir de communiquer aux autres ce que l'on a soi-même éprouvé, l'œuvre d'art contredit sa définition lorsqu'elle ne peut pas être clairement comprise. Aussi la grandeur artistique de Wagner consiste-t-elle dans cette surnaturelle force d'expansion de sa nature qui parvient à s'exprimer à la fois dans tous les langages et qui se révèle dans ses plus intimes éléments avec une clarté parfaite. L'apparition de Wagner dans les arts ressemble à une éruption volcanique des puissances artistiques de la nature se manifestant tout d'un coup dans leur ensemble, après que le monde a été accoutumé à considérer comme une loi la séparation des différents arts. Et l'on hésite à lui donner un nom, à dire s'il est un poète, ou un peintre, ou un musicien, chacun de ces mots étant pris dans le sens le plus large, ou encore s'il ne convient pas de créer, pour le désigner, un nouveau terme. La nature poétique de Wagner se traduit par ce fait que toujours il pense par exemples (*Vorgänge*, — images, réalisations) visibles et sensibles, et jamais par notions abstraites; Wagner pense d'une façon *mythique*, ainsi que le peuple l'a toujours fait. »

Cette observation confirme ce que nous avions dit dans un article précédent de l'essence très spécifiquement musicale du génie de Wagner : la musique est, elle aussi, créatrice non d'idées abstraites, mais de représentations sensibles; elle se confond en un certain sens avec le génie mythique, avec l'intuition poétique irréfléchie et inconsciente.

Wagner, en d'autres termes, est plus qu'un poète au sens banal du mot ; il n'est pas un cerveau littéraire, il n'est pas un savant et un combinateur; il est un génie purement intuitif, il est un voyant.

Nietzsche insiste sur cette idée et la développe : « L'*Anneau du Nibelung* est un énorme système de pensées, mais sans la forme abstraite et rationnelle de la pensée. Un philosophe pourrait lui donner pour pendant une œuvre correspondante, mais ou le même sujet, au lieu de nous apparaître sous la forme d'images et d'événements, nous serait montré en une série de notions. On aurait ainsi une double traduction, l'une pour le peuple, l'autre pour l'opposé du peuple, pour le penseur à théories. Aussi n'est-ce pas à celui-ci que s'adresse Wagner, car l'homme à théories est tout juste aussi capable de comprendre l'élément poétique, le mythe, qu'un sourd de comprendre la musique. »

Ne dirait-on pas un persiflage anticipé des malheureuses pages consacrées à Wagner par Tolstoï ?

Sans m'attarder aux considérations très élevées que Nietzsche consacre à la portée philosophique de l'œuvre de Wagner (1) et à ce qu'il appelle « la pensée de Bayreuth », *der Bayreuther Gedanke*, un mot qui lui a été emprunté et qui est resté, — je me bornerai à citer quelques pages de ce livre enthousiaste plus spécialement consacrées à l'œuvre d'art wagnérienne.

Nietzsche, par exemple, note pour la première fois, — avec une pénétration de critique vraiment surprenante pour le moment où elle se produisit, — l'étonnante variété et la souplesse d'expression chez Wagner :

« Le langage de *Tristan* diffère autant de celui des *Maîtres Chanteurs* que la musique de *Tristan* de celle des *Maîtres Chan-*

(1) Qu'il me soit permis de renvoyer mes lecteurs au remarquable livre de M. Lichtenberger : *Richard Wagner poète et penseur*, à la conclusion duquel se place une magistrale étude d'ensemble où l'écrit de Nietzsche est mis abondamment à contribution.

teurs. Ce sont deux mondes où tout diffère, la forme, la couleur, la composition, l'âme. Wagner seul a su réaliser ce miracle de trouver pour chacune de ses œuvres un langage nouveau, de revêtir d'une harmonie différente un corps et un esprit différents. En présence d'un tel pouvoir, comment s'arrêter aux blâmes de ceux qui critiquent l'obscurité ou l'étrangeté de certains détails d'expression? Sans compter que pour la plupart de ceux qui formulent ces critiques, ce n'est pas le sens des mots, mais l'âme, la signification intime des œuvres de Wagner qui échappe à leur compréhension... Et puis il ne faut pas oublier que les drames de Wagner ne sont pas faits pour être lus, qu'ainsi ils ne comportent pas le genre de clarté indispensable aux drames parlés. Ceux-ci n'agissent sur nous que par les mots et les notions. La passion, au contraire, ne parle pas; elle ne s'exprime pas en sentences. De là, chez les dramaturges, un effort à dépasser les limites du langage pour mieux exprimer la passion, à colorer les mots, à forcer l'accent; ce qui ne manque pas de nous donner une impression d'artifice et de faux. Wagner a vu la seule solution du problème; il a traduit ses sujets sous une triple forme: parole, mimique, musique; et c'est à la musique qu'il a confié le soin de transporter directement la passion du cœur du héros dans celui du public. Ces trois traductions *simultanées* contraignent le public à un état intellectuel tout nouveau; elles lui donnent l'impression de se réveiller tout d'un coup à une vie plus belle et plus parfaite. »

(*A suivre*). M. KUFFERATH.

THÉATRE-LYRIQUE (RENAISSANCE)

Première représentation d'OBÉRON, opéra fantastique en trois actes et neuf tableaux, de Weber (version de M. Carré, remaniée par M. Durdilly).

Le nouveau Théâtre-Lyrique, dirigé par MM. Milliaud frères, a bien mérité de l'art en faisant sa vraie inauguration avec un chef-d'œuvre comme *Obéron*. Sans doute, vous entendrez dire qu'il a eu tort, dans des conditions forcément restreintes et inférieures, de s'attaquer de prime abord à une œuvre aussi particulièrement difficile. Mais si imparfaite que soit, en réalité, son exécution, j'estime qu'il était intéressant et honorable de la tenter; que l'œuvre méritait trop de nous être donnée pour qu'il fallût préférer pas d'exécution du tout à une exécution parfois défaillante; que d'ailleurs, quand on fait tout ce qu'on peut, on a droit à de sincères éloges, et qu'ici on a fait vraiment, comme interprétation, mise en scène, décors, etc., tout ce qu'on était matériellement en mesure de faire; qu'enfin, si la plupart des interprètes ne sont pas à la hauteur de leur tâche (exceptionnelle et à laquelle nos chanteurs sont si peu préparés aujourd'hui), il n'est pas prouvé que d'autres eussent pu mieux faire, sur n'importe quelle autre scène.

Après cela, je ne ferai pas à mes lecteurs l'injure de supposer qu'ils ne savent pas ce que c'est qu'*Obéron* et la beauté pittoresque et colorée, délicate et poétique, si puissante parfois, si distinguée toujours, de cette œuvre suprême de la courte vie de Weber. Il serait donc superflu d'insister autrement sur la valeur des différentes pages de la partition, toutes — oui, toutes — intéressantes et belles à quelque titre. Il n'est cependant que justice d'avertir que c'est la première fois que l'œuvre est donnée à Paris dans son état intégral, sans interpolations ni coupures; et il est bon de rappeler que peu d'opéras classiques avaient été aussi bouleversés lors des adaptations françaises, celle du Théâtre-Lyrique particulièrement. Aussi bien était-ce l'usage, et Mozart y passa comme Weber. Pourquoi faut-il qu'on ait à regretter ici non seulement la platitude de la traduction, mais l'introduction, de force et en dépit de toute vraisemblance, de tout bon goût, du style de la partition et du respect dû à l'œuvre, de l'*Invitation à la valse*, dansée à l'époque de Charlemagne, et dans le palais du calife de Bagdad, par un corps de ballet en maillots et jupes courtes de gaze blanche? En vain objecterait-on l'insertion qu'en a faite Berlioz dans le *Freischütz*. On y valse réellement, là, et ce sont des couples villageois, allemands : aucun des caractères propres du célèbre morceau de piano n'est perdu, et tous sont absolument à leur place dans cette partition allemande et villageoise comme l'*Invitation*. Dans *Obéron* et travestie ainsi, ce n'est plus qu'une affligeante et ridicule parodie.

On sait que l'œuvre fut exécutée pour la première fois à Londres le 12 avril 1826, sous la direction de Weber, venu tout exprès de Dresde malgré l'état précaire de sa santé, et que ce noble

artiste, une des plus attachantes figures de l'art, qui, sachant l'imminence de sa mort, n'était parti que pour assurer du pain à sa femme et à ses enfants, mourut en effet, le 5 juin, à Londres, la veille de son retour. Vous trouverez tout cela dans ses lettres à sa femme, si touchantes par le contraste de leur enjouement avec les souffrances qu'il lui cachait.

Vous y trouverez aussi tous les détails des répétitions et des représentations; le triomphe *personnel* de Weber; le succès plus modéré de son œuvre, qui déçut un peu, par sa difficulté et son caractère moins populaire, un public enthousiaste du *Freischütz;* le luxe extraordinaire de la mise en scène; le talent des interprètes (miss Paton, Mme Vestris, Braham, le ténor à la voix de tonnerre, et Fawcett).

« Tout s'est passé à merveille, écrit Weber, et la représentation a enflammé tous les interprètes de ce feu, de cette passion pour bien faire, que ma musique a le bonheur de faire naître chez les individus... Au moment où j'entrai dans l'orchestre, toute la salle, bondée de monde, se leva, et je fus reçu par une incroyable explosion de vivats et de hourras, avec chapeaux et mouchoirs agités, qui eut peine à s'apaiser. L'ouverture a dû être bissée. Chaque morceau deux ou trois fois interrompu par l'enthousiasme. L'air de Braham bissé; au second acte, la romance de Fatime et le *quartett;* au troisième, la ballade de Fatime également. A la fin, j'ai été rappelé comme par une tempête de cris, honneur qui n'a encore été rendu à aucun compositeur en Angleterre (1)... »

En deux mots, le sujet, emprunté au chef-d'œuvre de Wieland, conte les aventures d'Huon de Bordeaux à la recherche et la délivrance de la captive Rezia, entreprise folle qui lui serait funeste sans le cor enchanté d'Obéron. Ce sujet, qui pourrait être intéressant et romantique s'il était plus développé, est maladroitement soudé à un autre roman, celui d'Obéron lui-même, qui ne protège Huon que pour rentrer en grâce auprès de Titania. Le résultat de cet imbroglio est un mélange évidemment pittoresque de chevalerie et de féerie, d'êtres fantastiques et de farouches mécréants, et c'est ce qui séduisit Weber; mais c'est aussi ce qui en rend la représentation d'une difficulté prodigieuse. Au point de vue purement artistique, je me demande même si la chose est possible. Il faudrait à ces elfes, ces ondins, cet Obéron, ce Puck, une légèreté, une grâce, une demi-teinte fantasmagorique, une fluidité de rêve, dont cette musique divine donne bien l'idée, mais qu'on ne se figure qu'en fermant les yeux, et que la réalité scénique, si adroite qu'elle soit, détruit bien lourdement, hélas! Pour l'interprétation vocale ou instrumentale, il est plus facile d'arriver à une suffisante perfection, mais encore n'est-ce pas sans des difficultés rares, tant il faut aux voix de souplesse et de brillant, aux exécutants de pureté sonore et de feu.

Cette musique est si vivante, pourtant, et si fraîche encore, qu'elle fait passer sur bien des choses et garde toujours de quoi ravir. Il faudrait tout citer, pour être juste; mais comment ne pas souligner au moins des chœurs d'elfes comme celui du début ou la barcarole du second finale? Des airs comme l'admirable, la superbe invocation de Rezia à l'Océan, précédée d'une robuste et pittoresque symphonie orchestrale? De gracieuses, d'exquises inspirations comme les airs de Fatime et celui de Rezia au troisième acte?... Je ne parle pas de l'ouverture.

Et quel intérêt n'offre pas, pour l'histoire de la musique et de l'opéra allemand, cette partition de précurseur, où le trait d'union avec la *Flûte enchantée* est frappant, mais où se devinent aussi d'une façon si saisissante, ici *Lohengrin*, là la *Walkyrie* elle-même! Il y aurait une curieuse étude à faire sur ce point (1). Et je ne parle pas tant des chœurs ou des ensembles que du style et de la forme de certains récits, de certaines phrases à découvert. Pour moi, la vision de Rezia au premier acte, et surtout la fière et large phrase d'Obéron quand il apparaît pour la dernière fois à Huon, sonnent tout à fait comme certaines phrases de Lohengrin parlant du Graal, et d'autres de Siegmund saisissant le glaive. Il y a même plus ici, car ce motif du glaive apparaît deux fois esquissé dans cette surprenante symphonie d'orchestre qui accompagne l'air « Océan »! Il n'y a pas lieu de s'y arrêter au surplus, mais c'est une indication, comme l'écriture en général de ce orchestre, où Berlioz aussi a bien su puiser, et Reyer aussi, dont les phrases à découvert de Sigurd sont tout à fait parentes également de celles d'*Obéron*.

M. Danbé a conduit avec chaleur et autorité un orchestre aux solistes un peu faibles, mais que, en plus d'un endroit, une belle ardeur soulevait. Les chœurs ont été aussi à peu près excellents. Quant aux interprètes, il n'y a certainement que des éloges à adresser à leur conscience artistique et

(1) Voy. dans *Musiciens du temps passé :* « Les dernières années de Weber ». (Paris, Fischbacher, in-12).

(1) Elle a été esquissée par M. E. Reyer dans ses *Notes de musique* et par M. Kufferath dans son livre sur *Lohengrin*.

l'adresse avec laquelle ils se sont tirés de rôles très durs et pas toujours dans leurs moyens. Mlle Martini, choisie un peu au dernier moment pour celui de Rezia, y a déployé, notamment dans le grand air, de la flamme et de l'ampleur, malgré une voix un peu molle et nonchalante comme son jeu. Mlle Lebey, dans Fatime, a été très gracieuse avec sa voix fraîche et joliment posée; ce qui n'est pas tout à fait le cas de Mme Marty, d'ailleurs élégante dans Puck et surtout disant avec un style parfait. M. Delaquerrière a aussi de la flamme, et il en use dans sa voix, sinon son jeu, avec un certain éclat et une ardeur qui fait passer sur bien des faiblesses. M. Régis est un peu incolore dans Obéron, où le gêne d'ailleurs un costume bien ridiculement majestueux pour le roi des elfes et qui lui ôte tout caractère. M. Chalmin a une bonne rondeur dans Scherasmin. J'ai dit le soin avec lequel les décors et la mise en scène ont été réglés. Soirée, en somme, des plus intéressantes et à laquelle je souhaite sincèrement de nombreux lendemains. HENRI DE CURZON (1).

Chronique de la Semaine

PARIS

Le *Monde Musical* a eu l'excellente idée de donner à la salle Pleyel, avec le concours de Mme Monteux-Barrière (pianiste), de MM. Armand Foust, Lavello, P. Monteux, Paul Kefer, Mimart, Barrière, Mollion et Yvain, un concert consacré aux œuvres de d'Indy. C'est une entreprise scabreuse que de composer tout un programme de musique de chambre avec des œuvres du même artiste. Cette épreuve a tourné à la gloire de M. d'Indy. Elle a servi à nous faire réentendre certaines compositions anciennes qui reparaissent rarement dans les concerts, telles le *Quatuor* (op. 7) pour piano et cordes et le *Trio* (op. 29) pour piano, clarinette et violoncelle.

Le *Quatuor* (op. 7) est une œuvre de jeunesse; il fut joué pour la première fois, à la Société Nationale, le 28 décembre 1878 par O. Musin, Van Wæfelghem, Delsart et l'auteur, et ne fut publié qu'en 1889, chez Bruneau père.

L'*allegro* du début est d'une allure passionnée et parfois d'un accent tendre qui répond à l'accusation de sécheresse souvent lancée contre le musicien; le plan en est très clair et l'audition mélodieuse. Un chant triste d'alto expose le thème de la *ballade*, après le développement duquel paraît une idée de forme sereine dans les notes élevées du violon sur un dessin obstiné de l'alto et du piano, qui acquiert à la fin plus d'ampleur, une fois reprise par les cordes sur un accompagnement expressif du piano. Un *finale* emporté, d'allure jeune et vive, mais dont les idées sont moins heureuses, termine ce quatuor.

Le *Trio* (op. 29) date de dix ans plus tard; il fut joué pour la première fois à la Société Nationale le 7 janvier 1888 par MM. Grieg, Delsart et d'Indy. Il est d'un caractère plus personnel, d'une plus grande richesse et variété d'idées et de rythmes; les timbres de la clarinette et du violoncelle y sont mariés avec habileté. On en a goûté l'ouverture agitée, douloureuse, le *Divertissement* en notes piquées, d'un rythme allègre et gai, le *Chant élégiaque*, *andante* mélancolique que M. Mimart a nuancé en musicien consommé, le vif et fringant *finale* aux rythmes changeants et contrariés. Dans ces deux œuvres, la partie de piano a été fort bien tenue par Mme Monteux-Barrière, dont une indisposition avait fait renvoyer la soirée du 7 mars au 4 avril.

Le *Lied* pour violoncelle et orchestre (réduit au piano) et le charmant *Septuor* en *ré* avec trompette, bien connu, ont terminé le concert. G. S.

⚜

Le quatrième concert donné par le quatuor populaire de MM. Lefort, Boucherit, Van Waefelghem et Casella a eu lieu à la salle des Chambres syndicales, 10, rue de Lancry, le dimanche 9 avril. On ne saurait trop encourager les efforts tentés dans le but de répandre le goût de la musique de chambre parmi les classes laborieuses. En fixant le prix des places aussi bon marché que possible, M. Lefort a voulu continuer pour la musique de chambre ce que Pasdeloup avait fait pour la musique symphonique. Le vent du reste tourne de ce côté et nous aurons bientôt, il faut l'espérer, un théâtre populaire réellement digne de ce nom.

Mme Roger-Miclos, M. Vergnet de l'Opéra et Mlle Montaut, élève de Mme Roger-Miclos, prêtaient leur concours au quatuor populaire de M. Lefort. Au programme : Le *Quatuor* à cordes de Grieg, la *Sonate* pour piano et violon dédiée à Kreutzer de Beethoven, l'*andante* du *Premier Quatuor* à cordes de Tschaïkowsky, le *Menuet* de Boccherini, le *Rouet d'Omphale* de Saint-Saëns, arrangé pour deux pianos, plusieurs morceaux de violon de Kreutzer, Schubert et Wieniawsky, exécutés par M. Lefort et quatorze de ses élèves, qui furent très applaudis, et enfin, chantés par M. Vergnet, l'aubade du *Roi d'Ys*, les *Enfants* et le *Noël païen* de Massenet.

Mme Roger-Miclos a eu un très gros succès.

I. H.

(1) M. Hugues Imbert n'aurait laissé à personne le plaisir de parler de Weber et d'*Obéron*, s'il n'avait été, au même moment, frappé d'un deuil cruel. Mes lecteurs joindront à leurs regrets pour le changement toutes leurs sympathies pour ce qui en a été cause.

⚜

Les œuvres que nous a fait entendre la Société de musique nouvelle, à son dernier concert, sont des œuvres courtes et légères, dont plusieurs ont un certain agrément, mais qui ne sauraient retenir sérieusement l'attention et la critique.

Parmi les morceaux pour piano, citons les *Aspirations* de M. Jemoin, aspirations timides, bien que remplies d'harmonies prétentieuses ; les *Cinq pièces* de M. Hillemacher, pittoresques et non sans intérêt. Parmi les mélodies, la *Prière à la nuit* de M. Jean Louvier est d'une facture assez large; ce duo a été chanté avec talent et conviction par Mmes Romio et Jeanne Faucher.

M. Lefort et Mlle Jeanne Durozier ont joué la *Sonate* pour piano et violon de M. Widor. Les passages de douceur, l'*andante* notamment, ont été très applaudis. A. L.

⚜

La brillante assistance qu'avait amenée à la salle Erard le concert de M. Henri Kowalski, a pu applaudir l'exécutant en même temps que le compositeur.

L'interprétation de la *Sonate* (op. 31) de Beethoven, de plusieurs morceaux de Chopin et de Grieg a fait ressortir les qualités de M. Kowalski : un mécanisme impeccable allié à un vif sentiment musical.

Le *Carnaval de Pesth*, de Liszt, a été enlevé par lui avec un brio incomparable et a été redemandé. Quant aux œuvres de M. Kowalski, elles sont certainement très agréables à entendre. Mentionnons particulièrement le *Troisième Nocturne*. A. L.

⚜

Le mercredi 12 avril, une séance des plus intéressantes a été donnée à la salle des Agriculteurs, par M. David Roget, violoniste et Mme David Roget, pianiste, avec le concours de Mlle Mary Ador et de M. Destombes, violoncelliste. Au programme figuraient des œuvres de Goldmark, Dvorack, Beethoven, Max Bruch, de Bréville. G. Hüe, Schumann, Glazounow, le poème de E. Chausson, etc., c'est assez dire l'intérêt de ce concert.

⚜

Mlle Carmen Bétancourt, violoniste, premier prix du Conservatoire de Madrid, a donnée un concert à la Bodinière, avec le concours de Mme Tassar, Mlle Aguiar, MM. Llorca et Malkine.

⚜

On nous informe que M. Jean ten Have, le jeune violoniste déjà si connu et si apprécié à l'étranger, doit donner les 21 avril et 5 mai deux concerts à la salle des Agriculteurs de France.

M. ten Have est un des plus brillants élèves d'Ysaye ; et les nombreux succès qu'il a remportés partout où il s'est fait entendre attestent la valeur de son talent.

⚜

M. René Chansarel donnera deux séances de sonates pour piano et violon, avec le concours de M. Maurice Havot, les lundis 24 avril et 8 mai, à neuf heures du soir, à la salle Erard.

⚜

MM. Firmin Touche, violon solo de l'Opéra, et Louis Aubert, pianiste, donneront trois séances de musique de chambre, les jeudis 20 avril, mardi 9 et jeudi 18 mai, à neuf heures du soir, salle Pleyel, avec le concours de MM. L. Aubert, A. Seitz et Feuillard. Mlle Emma Holmstrand, de l'Opéra-Comique, apportera le concours de son beau talent à la première séance.

⚜

Jeudi 20 avril, à 9 heures du soir, salle Erard, concert de l'éminent pianiste espagnol Ricardo Vines.

⚜

Les trois nominations suivantes viennent d'avoir lieu dans nos églises : M. Guivier, précédemment maître de chapelle à Paris, a été nommé maître de chapelle de la cathédrale d'Angers; M. Deniau, après un brillant concours, a obtenu l'orgue de l'église Saint-Léonard à Honfleur ; M. Henry Elie a été agréé comme organiste de la paroisse de Bellevue, près de Paris.

Ces trois jeunes artistes sont élèves de M. Eugène Gigout.

BRUXELLES

Le théâtre de la Monnaie a donné vendredi une bonne reprise du *Caïd*, le charmant opéra-comique d'Ambroise Thomas.

Interprétation très satisfaisante, à laquelle ont pris part, avec leurs qualités coutumières, Mmes Landouzy et Maubourg, MM. Cazeneuve, Artus, Gilibert et Caisso. Le succès est allé surtout à Mme Landouzy, à qui le rôle de Virginie permet de déployer dans les conditions les plus favorables sa gracieuse virtuosité. M. Cazeneuve a, à côté d'elle, fait applaudir sa voix charmante de ténor léger, qu'il conduit avec un art si parfait, et son talent de comédien n'a pas été moins apprécié.

Quant à l'œuvre elle-même, elle a conservé, malgré ses cinquante ans d'âge, toute sa verve spirituellement railleuse, et pour beaucoup la partition du *Caïd* restera le chef-d'œuvre d'Ambroise Thomas. Celui-ci y montre une légèreté d'écriture, une souplesse de plume qui surprennent véritablement quand on se rappelle certaines pages de ses productions postérieures; et en parodiant avec la franchise et le sentiment sainement comique que l'on sait les procédés de l'école italienne, le populaire compositeur ne prévoyait pas sans doute qu'il se faisait un peu son propre satiriste.

A propos du théâtre de la Monnaie, constatons que les bruits les plus contradictoires circulent relativement à l'engagement de M. Seguin pour la saison prochaine. D'après nos derniers renseignements, les négociations auraient été reprises par la direction et sembleraient devoir aboutir à une solution satisfaisante. Souhaitons qu'il en soit ainsi dans l'intérêt même du théâtre de la Monnaie, qui ne peut négliger aucun moyen de relever son niveau artistique. Et si l'on ne devait pas s'entendre sur les bases d'un engagement normal pour toute la durée de la saison, espérons qu'un arrangement interviendra qui nous assurera au moins le concours de M. Seguin pour l'exécution des œuvres de Wagner et des productions modernes qui réclament d'autres et moins communes qualités que le répertoire courant. La nomination de l'excellent artiste comme professeur au Conservatoire de Bruxelles nous permettrait sans doute de le conserver dans ces conditions, et nous assurerait du même coup sa participation aux auditions de nos grands concerts. J. Br.

⚜

MM. Anthoni, Guidé, Poncelet, Merck et De Greef conviaient dimanche dernier les fidèles, toujours nombreux, de leurs séances de musique de chambre pour instruments à vent et piano, à la quatrième et dernière audition de la saison. Séance très intéressante, qui a débuté par l'exécution — la première ici — d'un divertissement pour flûte, hautbois, deux clarinettes, cor et deux bassons de M. Vincent d'Indy, portant ce titre trop modeste : *Chanson et danses*. Il s'agit, en réalité, d'une sorte de petit poème, d'une note mélancolique pleine de charme, dans lequel des thèmes très expressifs, mais de parenté quelque peu wagnérienne, servent de cadre à une mélodie pittoresque que l'auteur a su revêtir, avec un nombre d'instruments si réduit, des colorations les plus attrayantes. Dessinée avec un sentiment exquis par le hautbois de M. Guidé, cette mélodie, qui paraît puisée aux sources populaires, avait une saveur très pénétrante. Et l'œuvre a été hautement goûtée pour ses qualités de facture et de poétique inspiration.

Une *Suite* pour flûte et piano de Widor a — ce fut là son principal mérite — permis à M. Anthoni de faire apprécier son jeu délicat et souple, d'une finesse de nuances de la plus séduisante ténuité; à M. De Greef d'affirmer sa grande rectitude de rythme, jointe à une virtuosité très brillante, mais qui sait avoir les discrétions propres à la musique de chambre. On a retrouvé ces qualités, communes à tous les exécutants d'ailleurs, dans le ravissant *Quintette* de Mozart, déjà précédemment entendu, et dont l'*adagio*, avec ses modulations d'un charme si captivant, a été particulièrement applaudi.

Chaleureux succès encore pour Mlle De Cré, dont le contralto si homogène et qui a singulièrement gagné en puissance, a fait le plus grand plaisir, surtout dans les mélodies si heureusement inspirées et si artistement habillées de M. G. Huberti. J. Br.

⚜

Mercredi 19 avril, à 8 1/2 heures du soir, aura lieu, dans la grande salle du Conservatoire, la troisième séance donnée par le Quatuor Thomson, Laoureux, Vanhout et E. Jacobs, avec le concours de M. C. Gurickx, pianiste. Au programme figurent le *Quatuor* op. 41 de Schumann, une *Sonate* pour piano et violon de Paul Juon, exécutée par MM. C. Gurickx et César Thomson, et le *Quatuor* 7 de Beethoven.

S'adresser pour les places à M. V. Hoogstoel, au Conservatoire (aile droite), rue de la Régence, 30a.

⚜

Concerts populaires. — Pour rappel, aujourd'hui dimanche 16 avril, à 1 1/2 heure, au théâtre de la Monnaie, concert extraordinaire avec le concours de M. J. Paderewsky, le célèbre pianiste. Au programme : le *Concerto* en *fa* mineur de Chopin, la *Fantaisie polonaise* de Paderewsky, des pièces pour piano seul de Schubert, Liszt, etc.

CORRESPONDANCES

BERLIN. — C'est la fin de la saison, et il ne reste à mentionner qu'une bonne exécution de la *Messe* de Beethoven par la Société chorale Stern, si bien dirigée par le professeur Gernsheim. Les chœurs ont vaillamment chanté et, dans les solistes, il faut surtout noter l'alto, M. Craemer-Schleger, et l'excellente basse Sistermans. (Celui-ci tiendra les rôles de Gurnemanz et Pogner à Bayreuth cet été, et l'hiver prochain donnera des récitals à Berlin, où on l'entend trop rarement.)

J'ai hâte de reconnaître que l'exécution de la *Missa solemnis* a été louable en tout point, tant pour le rendu matériel, et l'on sait s'il est malaisé, que pour le sens expressif de l'œuvre. Ceci établi, il faut pourtant que je dise le trouble et l'incertitude que quelques autres et moi, nous ressentons à chaque audition nouvelle de la partition du maître. Après de nombreuses exécutions, et celles-ci toujours dans les meilleures conditions et circonstances, il reste des ombres, des équivoques quant au sens précis de certaines périodes de la *Missa*. On se demande, déconcerté et angoissé : « Est-ce que c'était bien *ça?* » Et malgré soi, malgré la quiétude des gens autorisés, on se prend à s'écrier : « Cela ne *peut* pas être *ça!* ». Faute de lumières, faute d'une tradition inattaquable, on procède par déductions. On dit : « Jamais Beethoven n'est ambigu, jamais il n'est indécis dans l'expression. Si un poète musical posséda le terme propre,

ce fut lui assurément. Et quels efforts il faisait parfois pour atteindre la lucidité, qui est le propre du génie complet! Voyez ses longs travaux préparatoires, ses cahiers de notes et d'esquisses, sa gestation tourmenté. Que le brassage, quelle trituration, quel broiement de matières il passait au feu de son âme pour obtenir ce métal ductile, aux arêtes nettes, de quoi sont faites toutes ses œuvres. C'est sa marque à lui, sa méthode : sobriété et justesse impeccable de l'expression. Ce qui est de Beethoven est toujours clair. Quand ce n'est pas clair, il y a en quelque sorte erreur matérielle. »

Eh bien, la *Missa solemnis* n'est pas toujours claire, elle a des parties obscures, douteuses, d'où aucun sens précis ne se dégage. Sans doute, la lettre est saisissable, et c'est en s'en tenant à la vaine surface qu'on a pu tenter des explications et motiver une admiration générale de tous les morceaux, bien inégaux en signification cependant.

Il est superflu d'entrer dans trop de détails. Que chacun se souvienne de l'*Agnus*, surtout du *Dona nobis pacem*. Cette période-là porte évidemment le sceau du génie. Nous le sentons obscurément. Qu'on se rappelle aussi le *presto* d'orchestre, dans ce même *Dona pacem*. Certes, il veut dire quelque chose, mais quoi? On a la sensation d'entendre un géant bégayer puissamment, et dont les yeux brillent d'intelligence et de colère.

Et que de détails d'agencement dans le *Gloria* et le *Credo*, qui provoquent un malaise, comme quand on devine vaguement qu'une harmonie est rompue sans qu'on puisse mieux préciser. A un point de vue plus matériel, les timbales du *Kyrie*, dans l'état actuel des choses, paraissent toujours déplacées : on en joue trop fort. Et que de passages où l'orchestre — l'orchestre de Beethoven! — sonne creux ou vulgaire, que d'autres où les *forte* attendus sont maigres, que d'autres encore dont les dessins ne sortent ou bien ne portent pas! Et voyez pourtant, dans cette même partition contestée, les chœurs, dans leur hardiesse, sont d'une écriture superbe, sûre, sans un fléchissement, sans une erreur de dynamique.

Nous ne sommes plus au temps des Scudo, où l'on criait à l'aberration quand une chose d'art surpassait de prime abord l'entendement moyen. Et ce n'est certes pas à Beethoven, au pauvre grand homme muré dans son infortune et sa misanthropie, qu'il faut s'en prendre si nous restons interdits, désorientés devant son geste. Non, c'est lui qui a raison, et c'est nous qui avons tort. C'est lui qui est dans le vrai, c'est lui qui s'est enfui vers les sommets, là où il détient le don des larmes et de l'allégresse, et où notre misère ne le peut suivre. Et sa voix nous parvient embuée, avec d'étranges échos, qui détournent parfois le sens de ses dires. Mais nous savons qu'il parle clair, et nous n'avons plus qu'à attendre celui qui dissipera cette vapeur qui ouate les contours, qui embrume la vision des choses.

Il viendra. Il n'est pas loin, l'histoire est là pour le certifier.

Rappelez-vous toutes les hérésies instaurées, tolérées, admirées, dans l'interprétation des œuvres de Beethoven. Rappelez-vous ce Mendelssohn qui avait mis à la mode de « jouer vite ». Et la version Reinecke, et celle de Nikisch dans la *Cinquième Symphonie?* Et peu à peu, l'élimination se fait. Ecoutez Liszt, Rubinstein, Bülow jouer les dernières sonates, Joachim dans les grands quatuors, Busoni dans les concertos, Wüllner dans les *lieder*, et vous aurez la sensation de l'accent juste et vrai. Richter conduisant l'*Eroica*, Herman Levi dans la *Huitième*, Weingartner dans la *Septième* (je n'ai pas entendu Mottl dans du Beethoven), nous donneront l'impression d'une version définitive.

Et pour la *Missa solemnis*, il surgira quelqu'un qui fera dire aux périodes ce qu'elles *doivent* dire, et ce qui s'y trouve certainement, mais qu'on n'a pas encore vu. Celui-là énoncera tout haut notre balbutiement; il donnera du pied dans la vieille fourmilière d'abus et d'erreurs. Ce jour-là, les notes harmoniques de l'âme populaire vibreront sympathiquement, directement, avec celles du maître.

Pour l'instant, disons que l'exégèse beethovénienne n'est pas close. M. R.

GAND. — Le cinquième et dernier concert des Mélomanes était certes le plus intéressant de ceux que nous avons eus cet hiver. Les éléments vocal et instrumental y étaient représentés de façon fort brillante. Nous y avons entendu d'abord le violoniste Carlo Matton, qui a exécuté un peu trop lentement, et pas toujours avec une justesse irréprochable, la *Sonate* en *ut* mineur (op. 45) pour violon et piano de Grieg. Par contre, il s'est montré très habile technicien et dans la *Fantaisie écossaise* de Max Bruch, dont il n'a exécuté que l'*andante* et le *finale*, ainsi que dans la *Mazurka* de Zarzycki, et dans un court fragment de la *Quatrième Sonate* pour violon seul de Bach (sarabande). Son partenaire au piano, M. Ed. Barat, nous a plu davantage dans la magnifique *Appassionata* de Beethoven (op. 47), qui lui a valu un franc et légitime succès. La *Venezia e Napoli* de Liszt, qui figurait au programme également, nous a désillusionné. Toutes les acrobaties renfermées dans ces quelques pages ne sont plus de notre époque, et quelles que soient la perfection et la facilité avec lesquelles on les exécute, on ne parvient plus à provoquer qu'une impression d'énervement; nous dirions même de lassitude, si nous ne craignions de déshonorer la mémoire de Liszt. La partie vocale comportait le chœur des fileuses du *Vaisseau Fantôme* et deux œuvres pour chœur mixte : le *Petit Jésus* (joyeux Noël) de F. Gevaert et le ravissant *Bellotje* de notre concitoyen H. Van Duyse. Après cette audition, nous ne pouvons qu'exprimer le regret de n'avoir pas l'occasion d'entendre plus souvent le chœur mixte des Mélo-

manes. Cette société possède une phalange chorale de très grand talent, composée d'éléments homogènes, qui pourrait affronter avec un succès certain les grandes œuvres écrites pour les voix, et nous espérons que l'hiver prochain verra se réaliser le vœu, que nous avons entendu exprimer plus d'une fois, de voir se produire plus souvent la section que dirige avec talent M. Oscar Roels. Disons en terminant que le programme se complétait par le chœur des pèlerins du *Tannhæuser*, dont le récit a été fort bien chanté par M. Mechiels et par l'air d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, qui a valu de bruyants applaudissements à M. Steurbaut.

La semaine sainte nous a valu, au Cercle artistique, un concert spirituel dont le programme, fort heureusement composé, comportait comme œuvres capitales le *Psaume CXXXVI* de Guy Ropartz et le *Chemin de Croix* d'Alex. Georges. Le *Psaume CXXXVI* pour chœurs, orgue et orchestre (en l'occurrence piano) de Guy Ropartz est d'une grave et noble mélancolie, produisant nécessairement sur l'auditeur intelligent une impression des plus profondes. Aussi le public du Cercle a-t-il écouté cette plainte profonde, d'une si grande intensité d'expression, dans un silence religieux, et il a chaleureusement acclamé l'œuvre du directeur du Conservatoire de Nancy. Ce succès est d'autant plus significatif que l'œuvre n'est pas, au premier abord, d'une compréhension facile; mais la ligne de conduite, sagement évolutive, que s'est tracée M. Paul Lebrun, depuis qu'il préside aux exécutions de la section chorale, avait préparé le public à l'audition des œuvres d'un genre absolument sévère, et c'est ce qui, à notre sens du moins, a contribué pour une large part au succès du *Psaume CXXXVI*, magistralement exécuté d'ailleurs. L'œuvre d'Alex. Georges, le *Chemin de Croix*, est dans un tout autre ordre d'idées, en ce sens que la musique n'est pas empreinte d'un mysticisme aussi réel que l'œuvre de Ropartz; la ligne mélodique se dessine plus franche peut-être, mais d'autre part, le sentiment purement religieux de l'œuvre est moins caractérisé; non pas que le *Chemin de Croix* ne nous paraisse une œuvre de valeur, mais il est certain, que placée à côté de l'ouvrage de Ropartz, elle ne pouvait produire une impression aussi franche, aussi vraie. Comme solistes, nous avons surtout applaudi M^me^ Feltesse-Ocsombre, dont la voix moelleuse, le style pur et la belle diction ont fait sensation dans le *Chemin de Croix*, et surtout dans le magnifique air de la *Cantate de saint Jean-Baptiste* de Bach. Avec quelle distinction elle a dit l'idéale *Procession* de C. Franck et l'*Angelus* que Bourgault-Ducoudray composa sur des motifs populaires bretons ! C'était parfait sous tous les rapports. M. Willemot, professeur à notre Conservatoire, a fort bien dit l'air de l'oratorio de *Paulus* de Mendelssohn, et la *Jeune Religieuse* de Schubert. Si nous ajoutons encore que pour le *Chemin de Croix*, M. Lebrun avait obtenu le concours de M. Beyer, professeur de violon au Conservatoire royal de Gand, de M. O. B., qui fit littéralement pleurer son violoncelle dans la deuxième station (Jésus est chargé de sa croix) et de M. et M^me^ Paul Esquier comme récitants, on comprendra facilement que l'interprétation de l'œuvre d'Alex. Georges ait été fort bonne.

C'est définitivement le 23 avril, à 4 heures, qu'aura lieu, sous les auspices du Cercle des concerts d'hiver, l'exécution de l'*Oratorio de Noël* de Bach. A cette occasion, M. Maurice Kufferath, l'érudit musicologue et directeur du *Guide Musical*, viendra donner, le mardi 18 avril une conférence sur l'œuvre de Bach. M. Potjes fera entendre à cette soirée la *Fantaisie et Fugue chromatique*, deux numéros du *Clavecin bien tempéré*, la gavotte de la *Sixième Sonate* pour violon solo, arrangée pour le piano par C. Saint-Saëns, puis la *Grande Fugue* en *sol* mineur arrangée par Liszt.

Enfin, le 6 mai, aura lieu le dernier concert d'abonnement du Conservatoire royal, avec le concours du pianiste Camille Gurickx. Nous ferons connaître ultérieurement le programme complet de ce concert. MARCUS.

LA HAYE. — Le Chœur a Capella, dirigé par M. Ant. Averkamp (une superbe phalange chorale), a donné le vendredi saint, dans la grande église luthérienne d'Amsterdam, une exécution de la *Résurrection du Christ* de l'abbé Perosi. Cet ouvrage a confirmé l'opinion générale qu'avait laissée la *Résurrection de saint Lazare*, c'est-à-dire que M. Perosi est un compositeur qui promet, mais qui ne mérite encore à aucun titre la réputation qu'on lui a faite en Italie.

La Société pour l'encouragement de l'art musical a donné deux exécutions de la *Passion selon saint Matthieu* de J.-S. Bach, ce chef-d'œuvre immortel d'une jeunesse éternelle. A Amsterdam, sous la direction de M. Mengelberg, nous avons eu une fort belle exécution de cette œuvre, si hérissée de difficultés vocales et polyphoniques; mais à La Haye, où cette société ne possède qu'une phalange chorale insuffisante, l'exécution n'a pas dépassé la médiocrité, malgré tous les efforts de M. Verhey, de Rotterdam, qui dirigeait à La Haye. M. Verhey est un excellent chef d'orchestre, plein de zèle, d'énergie, mais manquant de ce calme, de cette volonté autoritaire absolument indispensables pour être un kapellmeister *di primo cartello*.

Messchaert, qui a chanté à Amsterdam et à La Haye la partie de Jésus, a été remarquable de style, de diction et de sentiment. Son interprétation était la perfection. Je ne crois pas que l'Allemagne possède en ce moment l'égal de ce chanteur pour l'oratorio.

Le nouvel Opéra soi-disant néerlandais, à peine constitué, vient de subir déjà une modification directoriale, car le chanteur Orelio a eu le bon

esprit de se retirer comme directeur, et c'est le violoniste Timner qui le remplace comme associé de M. Pauwels à la direction. En attendant, M. Van der Linden tient ferme, ne songe pas à se retirer et, tenace, se prépare à une concurrence opiniâtre.

Quant au Théâtre italien, on ne croit pas à son retour, l'année prochaine, à moins que ce ne soit sous une autre direction, car M. De Hondt, l'impresario actuel, a fait cette année de très mauvaises affaires.

A l'Opéra royal français de La Haye, le succès de *Princesse d'Auberge* se maintient et dépasse les prévisions les plus optimistes. Décidément, Blockx est né sous une heureuse étoile, car ni Saint-Saëns, ni Massenet, ni même *Cavalleria Rusticana* n'ont fourni à la direction de La Haye une série de représentations aussi longue et aussi fructueuse.

Le Cercle choral des Dames (Euphonia), dirigé par M. Arnold Spoel, a donné vendredi son second concert annuel, avec le concours de M^lle^ Wil'y Arendts, une ancienne lauréate de l'Ecole royale de musique de La Haye, actuellement fixée à Berlin, douée d'une voix de contralto admirable, élevée à bonne école, une artiste dans toute l'acception du mot. Elle a obtenu ici un succès retentissant.

Dans quelques semaines, la saison musicale aura dit son dernier mot. Néanmoins, la musique ne chômera pas l'été en Hollande, car, en dehors de la saison musicale au Kursaal de Scheveningue, où il est question d'une seconde audition du festival Blockx, on nous annonce un festival de musique de trois jours à Zwolle et un concours national de chant d'ensemble à Nimègue. ED. DE H.

MADRID.—C'est d'un de vos compatriotes que je dois vous parler aujourd'hui, véritable artiste qui est venu attester une fois de plus l'excellence de l'école belge dans les instruments à archet. D'abord, l'excellent élève d'Ysaye, M. Crickboom, le distingué violoniste, nous a charmés par son jeu sûr et sa correcte diction. Puis ç'a été le violoncelliste Jean Gérardy, qui a paru dans un concert au Théâtre royal et y a provoqué l'enthousiasme du public par son interprétation profonde et sincère. M. Gérardy doit être satisfait de l'accueil que lui a fait le public. A l'égard de la façon d'interpréter les œuvres des auteurs et des écoles les plus diverses, je n'ai rien à vous dire; vous connaissez l'artiste et l'avez entendu maintes fois. Les noms de Beerhoven, Bruch, Saint-Saëns, etc. figurent dans son répertoire, et il les fait valoir à tour de rôle. Je me borne à constater le succès du jeune virtuose, succès aussi chaleureux que mérité.

Ainsi que je l'avais pressenti, les représentations annoncées du Ring n'ont pas abouti. Cette annonce tapageuse n'était qu'une ruse d'impresario pour finir une saison mal conduite.

ED. L. CH.

MENTON. — Paul Litta est venu donner au Club international un récital, composé d'œuvres les plus ardues du répertoire classique. Il a joué avec une puissance extrême la *Sonate*, op. 111 de Beethoven, tirant de son piano des effets saisissants, qui ont vivement impressionné l'auditoire, tel le début dramatique du *maestoso* et le tumultueux *allegro* qui suit. L'*arietta con variazioni* est un délicieux labyrinthe dans lequel le thème initial fait passer, par ses multiples transformations, l'auditoire en une série d'émotions sans cesse renouvelées, sans cesse grandissantes. Dans cette œuvre, rien ne doit être laissé dans l'ombre; tout est inaltérablement beau. Le succès de M. Litta a été plus personnel dans l'exécution d'*Etudes* et de *Nocturnes* de Chopin, de la *Source*, du *Rêve d'amour* et de la brillante *Rapsodie n° XI* de Liszt. Il a joué aussi la *Fantaisie*, op. 17 (dédiée à Liszt) de Schumann et, au début, la *Toccata et Fugue* d'orgue en *ré* mineur de Bach. X.

MONS. — Au programme du dernier concert de la Société de musique, figuraient deux œuvres de César Franck, la merveilleuse *Sonate* pour piano et violon que MM. Janssens et Schörg ont admirablement interprétée, et les *Béatitudes* (I et VIII), dont l'exécution, assez difficile, il faut le reconnaître, eût pu être beaucoup meilleure. Il semble que l'on puisse exiger de la part des chœurs de cette société, qui compte tant de bons éléments, des accents plus poignants en même temps qu'une communion plus intime avec la musique. Fort heureusement, les soli, confiés à M^lle^ B. Dulier (Mater Dolorosa), qui possède une voix de soprano dramatique pleine de promesses, à MM. Jenicot (ténor), Tondeur (Satan) et Demest (la voix du Christ), ont apporté l'émotion dans une exécution en général un peu froide. Il faut mettre hors pair l'interprétation de M. Demest, qui a chanté avec un art parfait et dans un sentiment pénétrant les admirables paroles du Christ.

M. Franz Schörg a joué le *Concertstück*, op. 20, de Saint-Saëns, avec la pureté de son, la justesse et la netteté qui caractérisent cet excellent violoniste d'une excellente école.

Trois *Chansons françaises et wallonnes* des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, mises à quatre voix mixtes par Gevaert, complétaient ce programme intéressant.

VIENNE. — Beaucoup de *lieder-abende* en la dernière quinzaine, dont quelques-uns fort goûtés.

M^me^ Blauvelt, une jeune et belle Transatlantique à la voix pure, forte, cristalline, assouplie à toutes les difficultés, a brillamment enlevé l'air de Rosine du *Barbier* et un boléro de Delibes. Toutefois, c'est par la délicieuse bergerie Watteau de Saint-Saëns : *Pourquoi rester seulette?* détaillée à ravir, et par un charmant *lied* de Brahms (*Der*

Jäger), mimé avec avec espièglerie captivante, qu'elle a surtout conquis son public.

Un peu de souplesse de voix, c'est peut-être ce qui manque à M[lle] Nina Faliero, une toute charmante Napolitaine, qui a ciselé avec une grâce et un sentiment exquis la Fiorentina d'*Ascanio* de Saint-Saëns, et une ravissante mélodie de Lenepveu : *Si mes vers avaient des ailes*... On retiendra aisément le beau nom historique de la jeune cantatrice.

Quant à M[me] Bach, le soprano souvent fêté aux Gesellschaft's-Concerte, son succès comme chanteuse de *lieder* n'a surpris personne. Sa voix égale et pleine, chaude et veloutée, sa déclamation expressive, ont fait merveille dans quelques-uns des plus purs chefs-d'œuvre de Schubert, Schumann et Brahms. On l'a acclamée, et c'était justice.

Les plébiscites, cela prête toujours à surprise. On l'a encore vu récemment, lorsque le public a jugé par votation les trois concertos de piano sortis vainqueurs du concours Bösendorfer. Autant les musiciens ont été contents de voir le talent tout à fait exceptionnel de M. Dohnanyi consacré par une foule enthousiaste, autant ils ont été étonnés que M. Jan Brandts-Buys l'emportât, avec un travail pauvre d'invention et misérablement orchestré, sur M. Edouard Behm, un compositeur d'avenir, dont le *Concerto* contient des pages hautement intéressantes, qui font le plus grand honneur à un jeune débutant.

Mais aussi, quelle idée d'ériger le public en juge !...

Le *Bärenhäuter* de M. Siegfried Wagner a triomphé d'une manière éclatante à l'Opéra impérial. Quand les Viennois s'emballent, c'est pour de bon. On a rappelé le jeune auteur plus de trente fois. Depuis longtemps, on n'avait vu à Vienne pareil *furore*.

Certes, la sympathie pour le fils de Richard Wagner est pour quelque chose en ce succès exceptionnel, mais il serait injuste de méconnaître le mérite de l'œuvre, qui n'est pas mince.

Le libretto, dont le thème fondamental est la rédemption de l'homme par l'amour d'une femme (thème affectionné par le maître de Bayreuth), est habilement construit. Quant à la partition, si elle ne révèle pas une véritable personnalité, on y trouve de la verve, de la fraîcheur, un charme et une abondance mélodiques peu ordinaires, une entente de la scène tout à fait remarquable, des caractères bien dessinés (celui du diable notamment), bref, des qualités maîtresses qui attestent un vrai tempérament dramatique.

Pour la technique, c'est de son maître Humperdinck que M. Siegfried Wagner se réclame : il emploie les *leitmotive* comme son père (*leitmelodie* serait plus exact ici), mais il ne dédaigne point les vieilles formes de l'opéra-comique : *lied*, duo, chœurs.

Parmi les morceaux les mieux réussis, il faut signaler : le monologue de Hans Kraft pleurant la mort de sa mère, l'entrée humoristique du diable, le chant du pèlerinage de saint Pierre, le chœur des âmes délivrées, la valse du diable, et surtout la fin du deuxième acte, lorsque la douce Louison rassure et console le pauvre Bärenhäuter et, de ses faibles bras enfantins, le protège contre la fureur des paysans... C'est touchant, cela, c'est digne d'un grand maître.

L'interprétation, sous la conduite autorisée de M. Mahler, a été tout à fait supérieure. M[lle] Michalek (Louison), M. Schmedes (Bärenhäuter), M. Hesch (Diable), ont fait de leurs rôles des créations superbes.

En somme, l'opéra de M. Wagner fils paraît destiné à tenir longtemps l'affiche, surtout si, çà et là, des coupures intelligentes y sont pratiquées.

ADOLFO BETTI.

NOUVELLES DIVERSES

Deux musiciens anglais, MM. Stanford et Mackenzie, mènent en ce moment une campagne pour obtenir qu'on crée à Londres, avec subvention du gouvernement, un opéra national anglais, destiné à jouer exclusivement les ouvrages des compositeurs britanniques. Cette question de l'opéra anglais reparaît chaque année ; et, chaque année, après des discussions ardentes, on la voit de nouveau enterrée, pour l'excellente raison qu'il y a guère d'opéras britanniques. La seule partition anglaise qui ait paru depuis longtemps est celle de l'*Ivanhoé* de M. Arthur Sullivan. *Ivanhoé* fut jouée, il y a dix ans, dans un théâtre spécialement construit pour la représentation des œuvres des musiciens anglais, le Royal English Opera. Malgré les efforts de feu sir Augustus Harris, l'entreprise ne réussit pas. *Ivanhoé* eut un succès honnête ; mais on ne put trouver un autre opéra anglais pour succéder à celui de M. Sullivan, et l'on eut recours à un compositeur français, M. Messager, dont la *Basoche* fut jouée en attendant. On attendit si longtemps que le théâtre finit par se transformer en café-concert. L'idée de M. Stanford mérite néanmoins d'être prise en considération. La jeune école anglaise est très active, et si elle n'a jusqu'ici pu faire ses preuves sur un théâtre, c'est que précisément il n'y en a pas. M. Stanford a composé un drame lyrique, *Shamus O'Brien*, qui a été joué plus de trois cents fois sur les scènes de province, mais il n'a jamais pu prendre pied à Londres, pourquoi ? Parce qu'il n'y a qu'un théâtre d'opéra, Covent-Garden.

Mais Covent-Garden s'adresse surtout à un public mondain et cosmopolite. On y joue les opéras allemands en allemand, les opéras italiens en italien et les opéras français en français, et les œuvres sont interprétées par les meilleurs artistes

français, italiens et allemands. On a, de cette façon, des représentations remarquables, mais qui ne s'adressent pas essentiellement au vrai public anglais. Par là même, Covent-Garden ne suffit pas au point de vue artistique; et puis il a le défaut de n'être point à la portée de tous. Les prix y sont, en général, très élevés, les frais d'exploitation énormes. Il s'ensuit que l'impresario n'y fait entendre que des œuvres d'un rapport certain, déjà classées. La situation des compositeurs anglais est, en somme, identique à celle des jeunes compositeurs français, qui se plaignent avec raison de ne pouvoir arriver à l'Opéra et qui demandent un second théâtre lyrique.

— On écrit de Vienne au *Ménestrel* que les longues négociations entre la surintendance générale des théâtres impériaux et M. Hans Richter ont finalement abouti et que le célèbre chef d'orchestre reste à l'Opéra. On a porté ses appointements à 12,000 florins, soit 25,000 francs environ, ce qui est énorme pour Vienne, et on lui a accordé, d'avance et sans aucune limite, tous les congés dont il aura besoin pour aller se produire à l'étranger, surtout en Angleterre. On sait que M. Richter a déjà des engagements nombreux avec M. Vert à Londres; mais on espère que, dans l'avenir, il n'usera que modérément de son droit de quitter Vienne à volonté. Finalement, la surintendance a fait encore une concession précieuse à l'artiste. Il aura dorénavant le droit de choisir les œuvres du répertoire qu'il conduira et les œuvres nouvelles dont il dirigera les études. On ne verra donc plus M. Richter au pupitre quand un opéra de Meyerbeer ou de Verdi sera joué, mais Gluck, Richard Wagner, Beethoven, Mozart, Weber et Marschner continueront à être joués sous sa direction. Dans le répertoire français, il ne s'intéresse qu'au *Domino noir*, à *Carmen* et à *Werther*. A Vienne, les amateurs sont très heureux que la surintendance ait su éviter la perte menaçante du célèbre chef d'orchestre, qui n'est pas un simple « virtuose de la baguette », mais un artiste hors ligne et en même temps le gardien autorisé des traditions wagnériennes depuis la retraite de Lévi et la mort de Seidl.

— M. Hugo Becker, le célèbre violoncelliste de Francfort, vient de faire, en Angleterre, en Autriche et en Italie, une tournée triomphale, qui n'a pas compris moins de cinquante-deux concerts et auditions. M. Hugo Becker a été particulièrement fêté à Rome, où il a joué deux fois devant la cour et a reçu les félicitations les plus chaleureuses de S. M. la reine Marguerite. A Vienne, l'éminent artiste a été rappelé jusqu'à seize fois en une soirée.

Depuis quelques années, le violoncelle, autrefois tant goûté dans les concerts, semblait avoir subi une éclipse. Il est vrai que les Servais et les Davidoff ne sont plus et que Popper, Grutzmacher, Piatti, etc., ne paraissent plus guère en public. Mais un nouvelle génération de virtuoses se lève aujourd'hui, à la tête de laquelle se trouvent MM. Hugo Becker, Jean Gérardy, Jules Klengel, etc. Puisse-t-elle remettre en honneur comme il le mérite l'admirable instrument dont l'accent est si pénétrant et qui chante si poétiquement la mélancolie.

— On nous signale de Budapesth le succès obtenu cet hiver aux Concerts symphoniques de cette ville par plusieurs compositions de M. Joseph Bloch. Au dernier concert de la Société philharmonique, Hans Richter en personne avait accepté de diriger une nouvelle ouverture hongroise de M. Bloch, et cette ouverture a été accueillie avec un véritable enthousiasme.

— Les nouvelles qui nous arrivent de Vienne signalent les succès nombreux qu'y a obtenus la charmante cantatrice M^lle^ Marcella Pregi, non seulement dans les trois séances privées qu'elle a données, mais encore à la Société philharmonique.

A Bucharest, le Roi lui a accordé la médaille d'or du Mérite (première classe) et la Reine l'a comblée de cadeaux. Ce triomphe ne nous étonne pas.

— M. Ernest Lefèvre, de Reims, vient de remporter le prix Cressent avec sa partition le *Follet*, poème lyrique de M. Pierre Barbier.

— La semaine dernière, a eu lieu à Londres une séance presque entièrement consacrée aux œuvres de compositeurs belges.

Arthur De Greef, Ch. Smulders, Louis Hillier, Henri Thiébaut et Ph. Rüfer figuraient au programme.

Cette séance avait été organisée par M. Louis Hillier, qui désire beaucoup faire connaître en Angleterre les œuvres de ses compatriotes, et qui serait enchanté de recevoir des compositions nouvelles pour ses prochaines séances.

BIBLIOGRAPHIE

Beitræge zur Lehre von der Musikalischen Komposition von J.-E. Habert. Breitkopf et Hærtel, 1899. — Ce traité d'harmonie et de composition est consacré « à la mémoire du prince de la musique, Pierluigi da Palestrina ». Cette dédicace suffirait seule pour indiquer la tendance de ce traité. J.-E. Habert était assurément un théoricien de haute valeur, un savant remarquable; mais il a été surtout un historien de la musique; et il regardait plus volontiers le passé que le présent, et surtout l'avenir. Homme d'Eglise, son horizon ne va pas au delà de Palestrina; catholique fervent, il est bien près de ne pas admettre Bach, parce que luthérien; il ne comprend rien à l'évolution moderne, et condamne Wagner partout où il se montre novateur en matière harmonique.

Recommandons ce traité aux gens qui ne veulent pas avancer.

WEITZMANN. — *Geschichte der Klaviermusik.* Vol. I. Breitkopf et Hærtel, 1899.— Il s'agit ici de la réédition d'un ouvrage dès longtemps connu et classé : l'*Histoire de la musique de piano*, que Weitzmann publia en 1863 et qui eut une seconde édition en 1879. Seulement, les éditeurs ont compris qu'ils ne pouvaient reproduire tel quel le travail de Weitzmann et ils ont confié à deux musicologues éminents, MM. Oscar Fleischer et Max Seiffert, le soin de reviser, remanier et compléter l'ouvrage suivant les données les plus récentes de l'histoire musicale. De plus, ces deux savants ont étendu l'ouvrage de Weitzmann jusqu'à la littérature moderne et même contemporaine. Le premier volume comprend l'histoire de l'instrument et de sa littérature de 1450 jusqu'à la mort de Rameau et de J.-S. Bach. Le second volume sera consacré à toute la période moderne.

— Nous avons signalé récemment l'excellente publication de M. H. Kretzschmar : *Führer durch den Concertsaal*, publié par la maison Breitkopf et Hærtel. Sous ce titre modeste de *Guide pour les salles de concert*, cet ouvrage est en réalité une véritable étude d'histoire et d'esthétique sur les plus importantes créations de l'art musical moderne, depuis Bach jusqu'à nos jours. Le troisième volume, consacré spécialement à l'oratorio sacré et profane et aux œuvres chorales et instrumentales modernes, vient de paraître chez les grands éditeurs de Leipzig. Comme dans les précédents volumes, consacrés à la musique symphonique, on trouvera dans cette troisième partie mainte observation intéressante relativement aux grandes compositions deHændel, de Bach, de Scarlatti, Carissimi, Leo, Alessandro et de très précieuses indications sur les oratorios et les cantates de Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Saint-Saëns, César Franck, etc. M. Kretzschmar, parmi les modernes, consacre une étude développée au *Franciscus* de M. Edg. Tinel. C'est fort bien, mais il est vraiment regrettable qu'il se borne à citer les géniales fresques musicales de Peter Benoit, comme s'il ne les connaissait que par ouï-dire. Lacune à combler à une prochaine édition. M. K.

NÉCROLOGIE

Le *Ménestrel* annonce la mort d'un artiste fort distingué, le ténor Charles Nicot, qui tint pendant plusieurs années une place fort importante à l'Opéra-Comique.

Nicot, qui était né à Mulhouse, avait été élève de Révial et de Mocker au Conservatoire, où il obtint un premier prix d'opéra-comique. Engagé au théâtre Favart, il y débuta en 1869 dans le *Pré-aux-Clercs*, le quitta peu de temps après, et y rentra en 1875 pour se retirer définitivement en 1883. Il fit à ce théâtre plusieurs créations heureuses, dans les *Amoureux de Catherine*, les *Surprises de l'amour*, l'*Amour médecin*, la *Taverne des Trabans*, etc. Il avait épousé une jeune femme charmante, M^lle^ Bilbaut-Vauchelet, sa camarade à l'Opéra-Comique, où elle avait obtenu des succès éclatants, et qui se retira presque en même temps que lui, pour se livrer ainsi que lui à l'enseignement.

— De Rome on annonce la mort, à l'âge de 80 ans, du professeur et compositeur Giovanni Sébastiani. Sébastiani eut une part de collaboration dans deux opéras bibliques : *il Vitello d'oro* (1844) et *Manasse, ré di Giuda* (1846), joués à l'hospice de Saint-Michel à Rome. Il avait aussi fait représenter deux opéras dont il écrivit les paroles et la musique : *Rita Mendo* (Rome, th. Valle, 1853) et *Rafaello e la Fornarina* (Politeama romain, 1878). La valeur de ces ouvrages ne dépasse pas, dit-on, une honnête médiocrité.

— A Londres, s'est éteinte à l'âge de 94 ans, M^me^ Mary Anne Keeley, née Goward, une des plus célèbres artistes anglaises du XIX^e^ siècle. Née en 1805 à Ipswich, près Londres, elle débuta à l'Opéra en 1824 et chanta en 1826 le rôle de la Sirène à la première représentation d'*Obéron*, sous la direction de Weber. Plus tard, elle quitta le chant pour se consacrer à l'art dramatique. En 1889, à l'âge de 84 ans, elle se fit, pour la dernière fois, applaudir dans une représentation de bienfaisance.

— On annonce d'Angleterre la mort de deux organistes : l'un, John Norman, qui avait commencé sa carrière artistique en chantant comme ténor dans les chœurs des églises, qui avait fait, dit-on, presque seul, son éducation musicale, et qui depuis de longues années occupait les fonctions d'organiste à la cathédrale de Chatham, où il est mort et où il était entouré d'une grande considération; l'autre, John Robert Lunn, organiste, compositeur et auteur de plusieurs ouvrages didactiques relatifs à la musique religieuse, est mort à Marton-upon-Grafton.

— Nous avons le regret d'apprendre la mort de M. Charles-Victor Sieg, un musicien de talent qui occupait à Paris, comme organiste et compositeur, une brillante situation artistique.

Né en 1837 à Turkheim (Alsace), où son père était lui-même organiste, Charles-Victor Sieg avait fait ses études musicales au Conservatoire de Paris. En 1864, il remportait le premier grand prix de Rome. Très recherché depuis comme professeur, Ch.-V. Sieg avait été nommé inspecteur du chant dans les écoles communales de la ville de Paris, et il s'était consacré avec un égal succès à la composition. Parmi ses œuvres spéciales pour le piano, trois *Impromptus*, une *Tarentelle* et un *Caprice-Valse* ont joui d'une faveur bien justifiée en se maintenant au répertoire courant des pianistes de moyenne force. Pour les jeunes pianistes, Victor Sieg a écrit une quantité de petits morceaux engageants et d'une étude utile. Charles-Victor Sieg était allé en Alsace pour y passer les vacances de Pâques dans sa famille. Il est mort à Colmar, où ses obsèques ont eu lieu samedi dernier.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 10 au 16 avril : Mignon; le Roi l'a dit; Carmen; Princesse d'Auberge; le Caïd, Sylvia; la Walkyrie. Dimanche : le Roi l'a dit, Cavalleria rusticana.

GALERIES. — La Dame de chez Maxim.

CONCERTS POPULAIRES. — Dimanche 16 avril, à 1 h. ½, au théâtre de la Monnaie, concert extraordinaire (abonnement suspendu), sous la direction de M. J. Dupont et avec le concours de M. I. Paderewski, pianiste. Programme : Première partie : 1. Ouverture du Roi des Génies, par C.-M. de Weber ; 2. Concerto en *fa* mineur, de Chopin, pour piano et orchestre (M. Paderewski); 3. Le Camp de Wallenstein, par V. d'Indy. Deuxième partie : 4. Fantaisie polonaise, pour piano et orchestre, par J. Paderewski, interprétée par l'auteur; 5. Invitation à la valse, par Weber-Weingartner; 6. Pièces pour piano seul (M. Paderewski); 7. Ouverture du Vaisseau-Fantôme, par Wagner.

SALLE DE LA MAISON D'ART (avenue de la Toison d'Or). — Jeudi 20 avril, à 8 h. ½ du soir, concert donné par Mlle Wilma Anderson, avec le concours de Mlle Strasy, cantatrice, Mlle R. Anderson, violoniste. Programme : 1. Suite nº 2, pour violon et piano (Franz Ries), Mlles Anderson ; 2. Air du Cid (Pleurez mes yeux) (Massenet), Mlle Strasy; 3. Sonate en *ut* majeur (Weber), Mlle Wilma Anderson ; 4. Allegro du premier Concerto (Vieuxtemps), Mlle R. Anderson; 5. Air d'Hérodiade (Il est doux) (Massenet), Mlle Strasy ; 6. Concerto nº 2, avec accompagnement d'un second piano (Liszt), Mlle Wilma Anderson.

SALLE ERARD (rue Latérale). — Mardi 25 avril, à 8 1/4 heures du soir, concert organisé par Mlle Marie Weiler, cantatrice et MM. Raymond Moulaert, pianiste, René Jcsz, violoniste, avec le concours de M. Alph. Gietzen, altiste. Programme : 1. Sonate pour violon et piano (C. Franck) ; 2. Egmont, chansons de Claire (Beethoven); Berceuse à la Vierge, pour chant, alto et piano (Brahms); 3. Suite V, pour alto seul (Bach); 4. Deu mélodies pour chant et piano (Franck) : A) Procession. B) Mariage de Roses ; 5. Première partie du Concerto de violon (E. Lalo); 6. Quatre mélodies pour chant et piano (R. Moulaert) : A) Dolcissimo. B) Vers. C) De Zwane. D) Chanson de Barbérine. Pianiste accompagnateur : M. Gabriel Minet.

Bruges

UNION DES ANCIENS ÉLÈVES DE L'ATHÉNÉE. — Dimanche 16 avril, à 7 heures du soir, en la grande salle du théâtre, concert gala au profit de l'œuvre des bourses d'études. De Schelde, oratorio en trois parties, pour soli, chœurs et orchestre, poème de M. Emmanuel Hiel, musique de Peter Benoit. Solistes : Mme M. Soetens-Flament, mezzo; MM. H. Fontaine, basse,

professeur au Conservatoire royal flamand d'Anvers; C. De Bonn et A. De Jonghe, ténors; G. Bulcke, baryton. — L'exécution sera dirigée par M. Alphonse Wybo.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — Jeudi 20 avril, à 7 h. du soir, au théâtre, quatrième concert d'abonnement. Programme : De Schelde, oratorio (voir ci-dessus). — Répétition générale, le mercredi 19 avril, à 7 h., en la même salle.

Gand

CERCLE DES CONCERTS D'HIVER. — Dimanche 23 avril, à 4 h., à l'hôtel de ville, exécution de l'oratorio de Noël de Bach, avec chœurs, orgue et grand orchestre.

Paris

OPÉRA. — Du 10 au 15 avril : Le Prophète; Guillaume Tell; Tannhæuser; Guillaume Tell.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 10 au 15 avril : La Vie de bohème; Beaucoup de bruit pour rien; Carmen; Beaucoup de bruit pour rien; Fidelio; Beaucoup de bruit pour rien.

CONSERVATOIRE. — Dimanche 16 avril, à 2 heures, dix-neuvième concert de la Société. Programme : 1. Grande messe en *si* mineur (J.-S. Bach) : soli par Mmes Lovano, Laffitte, Landi, MM. Laffitte, Auguez.

CONCERTS-COLONNE. — Dimanche 16 avril, à 2 h. 1/4 (festival de musique française). Programme : 1. Ouverture de Frithiof (Th. Dubois); 2. Médée (d'Indy); 3. Méditations de Thaïs (Massenet) : violon, M. J. Thibaud; 4. La Caravane (Ern. Chausson), chantée par M. Emile Engel; 5. Concerto en *mi* bémol pour piano (C. Saint-Saëns), par M. Edouard Risler; 6. Prélude de Messidor (Bruneau); 7. Impressions d'Italie (G. Charpentier); 8. Elégie pour violoncelle (G. Fauré), par M. Baretti; 9. A) Idylle et B) Bourrée fantasque (Emm. Chabrier), par M. Edouard Risler; 10. Phidylé (H. Duparc), chanté par M. Emile Engel; 11. Conte d'avril (Ch.-M. Widor); 12. Irlande (Augusta Holmès).

SALLE ERARD (rue du Mail, 13). — Mardi 18 et samedi 22 avril, à 9 h. du soir, deux concerts donnés par Mlle Clotilde Kleeberg. Programme du mardi 18 avril, consacré aux œuvres de Beethoven : 1. Sonate *ut* mineur (op. 10 nº 1); 2. Sonate *mi* majeur (op. 109); 3. Rondo *sol* majeur (op. 51 nº 2); 4. (32) Variations *ut* mineur; 5. Sonate *ré* mineur (op. 31 nº 2); 6. Sonate *mi* bémol majeur (op 81ª).

Programme du samedi 22 avril : I. A) Berceuse *mi* bémol (op. 124 nº 5); B) Novelette *si* mineur (op. 99 nº 3); C) Traumeswirren (Hallucinations); D) Blumenstück (op. 19), Pièce fleurie; E) Romance *ré* mineur (op. 32 nº 3) (Schumann); II. Davidsbündler (op. 6) (Schumann); III. A) Prélude *ut* mineur (op. 28 nº 20); B) Prélude *sol* majeur (op. 20 nº 3); c) Nocturne *si* majeur (op. 62 nº 1); D) Mazurka *sol* majeur (op. 50 nº 1); E) Etude *mi* majeur (op. 10 nº 3); F) Etude *fa* majeur (op. nº 8) (Chopin); IV. A) Troisième Impromptu *sol* bémol (op. 51); B) Valse *la* mineur (op. 34 nº 2); c) Fantaisie *fa* mineur (op. 49) (Chopin).

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉRO 17

VOLUME XLV

23 AVRIL 1899

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs ; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central**, rue des Sables, 17 ; et chez les **éditeurs de musique**. — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine ; **M. Brasseur**, Galerie de l'Odéon ; Mme Lelong, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 17. 23 avril 1899

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — EMILE WAMBACH — A. WILFORD—WILLIAM CART—MARCEL DE GROO—CH. CASTERMANS — L. LESCRAUWAET—J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

FR. NIETZSCHE ET R. WAGNER

(Suite. — Voir le dernier numéro)

Ailleurs, Nietzsche insiste sur la nature intuitive du génie musical de Wagner. Il nous le montre prêtant un langage à tout ce qui, avant lui, était resté muet dans la nature, pénétrant au fond des phénomènes de l'aurore, de la forêt qui bruit, du nuage qui passe, de la colline qui s'éclaire des rayons du soleil, de la nuit qui rêve aux pâles rayons de la lune, découvrant partout le désir secret des éléments d'avoir une voix et leur donnant cette voix qu'ils cherchaient.

« La musique, avant Wagner, dit-il, avait un champ limité, elle s'en tenait aux états intérieurs permanents de l'homme, à la joie, à la tristesse, à ce que les Grecs appelaient l'*éthos ;* c'est seulement avec Beethoven qu'elle avait commencé à vouloir exprimer aussi le *pathos*, les états mobiles, les crises de la passion, les mouvements dramatiques de l'âme. Mais comme l'art de Beethoven avait à se dégager des lois et formules consacrées de l'ancienne musique, comme il avait en quelque sorte besoin de se justifier devant elles, son œuvre avait encore gardé quelque chose d'embarrassé et de peu clair. L'expression complète et libre des crises de passion intérieure réclamait des formes nouvelles. Beethoven semble s'être proposé la tâche difficile d'exprimer le *pathos* avec des formes anciennes, destinées à exprimer l'*éthos*. A la fin de sa vie, dans ses dernières œuvres, il a essayé d'inaugurer une autre forme ; mais la gêne qu'il y a eue donne à ces belles œuvres quelque chose d'obscur, de mal défini. Aussi Wagner, dans un art nouveau, avait-il, avant tout, à se soucier des moyens qui assurent la *clarté*. Il devait en particulier s'affranchir de toutes les contraintes de l'ancienne musique et faire de sa musique un véritable discours, exprimant au fur et à mesure les degrés de l'émotion et de la passion. Il nous paraît avoir accompli à ce point de vue, dans l'histoire de la musique, le même progrès qu'avait accompli dans l'histoire de l'art plastique le premier sculpteur qui osa renoncer au relief pour créer le groupe libre. »

L'analogie est on ne peut plus heureuse. Nietzsche, d'ailleurs, se borne à noter d'une façon générale le phénomène qu'il constate chez Wagner, sans chercher à en exposer les résultats pratiques, les moyens d'exécution, par exemple au point de vue purement musical. A grands traits, il résume ainsi sa pensée à ce sujet :

« La musique de Wagner est l'image de l'univers tel que le comprenait le grand

philosophe d'Ephèse; c'est une harmonie de contraires. J'admire ce mystérieux pouvoir de soumettre une foule de passions particulières, se développant chacune en des sens différents, à la grande ligne directrice d'une unique passion *totale*. C'est le pouvoir qu'a eu Wagner. Chacun des actes de ses drames constitue à la fois l'histoire particulière d'une foule d'individus et une histoire collective. Dès le début, nous nous sentons en présence de courants divergents, mais aussi d'un grand courant unique qui les contient tous. Et jamais Wagner n'est davantage lui-même que lorsque les difficultés s'amoncellent. Soumettre des masses opposées à la domination d'un rythme unique, substituer l'unité d'un même vouloir à une multiplicité grouillante de sentiments et de désirs, voilà la fonction pour laquelle il est né, et dans aucune autre il ne se sent plus à l'aise. Jamais il ne s'essouffle en chemin. La vie et l'art lui pèsent lorsqu'il ne trouve pas à se jouer avec leurs problèmes les plus difficiles. Considéré dans l'ensemble de son génie d'artiste, Wagner, si l'on veut le rapprocher d'un type d'artiste connu, rappelle un peu Démosthène; il a le même sérieux terrible pour tout ce qu'il fait et la même puissance à saisir du premier coup et à garder solidement tout ce qu'il veut prendre. Comme Démosthène, il cache son art, en nous obligeant à ne penser qu'au sujet qu'il traite, et comme Démosthène, il est la dernière et la plus haute manifestation de son art, après toute une série de prodigieux artistes. Son art prend la place de la nature; il est la nature retrouvée. Il ne nous fait penser ni à Wagner, ni à l'art, il nous donne simplement l'impression du *nécessaire*. »

La dernière observation est particulièrement intéressante; elle explique le caractère *impérieux* que les critiques attribuent volontiers au génie de Wagner, sans parvenir à se rendre compte bien nettement de la nature du pouvoir qu'il exerce. Wagner saisit véritablement ses auditeurs, il les séduit et s'en empare, il les dompte autant qu'il les charme; il les domine si complètement que souvent ils sont brisés et profondément troublés. On s'est demandé souvent si la puissance d'action de cet art nouveau ne résultait pas de ce qu'il agit surtout par les nerfs et sur les nerfs, s'il ne relevait pas proprement du domaine de la physiologie et même de la pathologie.

La réponse à ces doutes et à ces questions, Nietzsche la fournit dans les quelques lignes que nous venons de citer. Non, la puissance de l'art de Wagner ne résulte pas d'un phénomène exclusivement physiologique, encore que toute musique tire nécessairement une partie de son action d'effets qui sont du domaine purement physique. L'extraordinaire impression, par exemple, que la *Symphonie* en *ut* mineur de Beethoven, bien jouée, produit toujours sur les foules les moins sensibles à l'art symphonique, résulte certainement de la persistance tout à fait caractéristique d'un même rythme dans tout le premier morceau; et il en est de même du finale de la *Symphonie* en *la* (VII). Dans ces pages comme dans bien des pages de Wagner, l'impression physique produite par la répétition obstinée d'un même motif rythmique est pour une part considérable dans l'impression esthétique. Mais il y a autre chose encore; il y a la justesse du sentiment qui préside à l'agencement des procédés matériels; il y a l'harmonie et la concordance des parties, l'habile et savante opposition des contrastes, tout cet ensemble de conditions qui font de l'œuvre d'art un organisme complet où rien n'est arbitraire, où tout se coordonne, s'enchaîne et se tient, qui la rendent pareille, en un mot, à la nature, par quoi lui vient ce caractère du *nécessaire*, de l'absolu dont parle Nietzsche.

Toute œuvre d'art véritablement supérieure porte en elle ce caractère impérieux. Le véritable génie est toujours dominateur. Il suffit de se reporter à la chronique du passé, de se remémorer l'effet produit sur les contemporains par les œuvres d'Eschyle et de Sophocle, plus récemment par le théâtre de Shakespeare en Angleterre, en Allemagne par celui de Schiller, ou encore par l'œuvre poétique de Dante, puis par

les grands artistes de la Renaissance et même par les célèbres dramatistes italiens du XVIIe siècle, pour retrouver très exactement l'analogue des phénomènes que l'on croit trop généralement spéciaux aux œuvres de Wagner, et particulièrement aux représentations du théâtre de Bayreuth.

De ce que certaines âmes sont trop faibles, certains tempéraments trop sensibles pour subir sans trouble les fortes impressions qu'on y éprouve, il ne suit pas que les germes morbides émanent de l'œuvre même. L'exemple le plus frappant à cet égard, et le plus triste aussi, nous est offert par Nietzsche lui-même. Presque au lendemain de la publication de l'apologie pleine de lyrisme dont nous venons de résumer les notations essentielles, le philosophe, on le sait, se séparait du poète-musicien et se proclamait son implacable adversaire, le dénonçant comme un histrion sans pudeur ni sincérité, signalant comme le Cagliostro moderne celui qu'il venait d'appeler l'Eschyle du XIXe siècle, l'injuriant avec une violence inouïe, le poursuivant des sarcasmes les plus amers, dénonçant enfin son art comme le produit d'une décadence mentale et d'une hystérie maladive, comme une œuvre dans laquelle se trouvent mêlés de la façon la plus pernicieuse les trois grands stimulants des épuisés : le brutal, l'artificiel et l'innocent. C'est le même Nietzsche, à qui nous devons la plus pénétrante étude du génie du maître de Bayreuth, qui le premier a osé dire : « Wagner est un *névrosé* ».

Hélas! faut-il se demander qui des deux, du poète qui, dans les deux dernières années de sa vie, composa *Parsifal*, ce radieux et clair chef-d'œuvre, ou du philosophe dont les écrits sont la contradiction les uns des autres, fut le véritable névrosé, le décadent? Le pauvre Nieztsche, enfermé depuis dix ans dans une maison de santé, vit encore, totalement privé de raison. Il serait cruel d'insister.

Sur les causes de sa rupture avec Wagner, qu'il fut seul à provoquer, je n'ai pas à m'étendre ici. Elles sont multiples et complexes, d'ordre à la fois psychologique et pathologique ; l'évolution du philosophe vers un individualisme de plus en plus accentué et contradictoire à l'altruisme de Wagner ; les tendances religieuses de celui-ci, si hautement affirmées dans *Parsifal*, contrastant avec la violente hostilité de Nietzsche à l'égard du christianisme ; le froissement d'amour-propre ressenti par cet esprit, orgueilleux au delà de toute mesure, le jour où il dut se convaincre que Wagner ne parvenait pas à le prendre au sérieux comme musicien ; enfin les premiers ravages de la maladie nerveuse qui devait finalement conduire le malheureux philosophe à l'inconscience irrémédiable, tout cela explique la séparation qui s'accomplit au lendemain des fêtes de 1876 à Bayreuth.

Ces malheureuses circonstances excusent aussi la violence haineuse des deux brochures que, dix ans plus tard, Nietzsche publiait sous ces titres : *Le cas Wagner* (1) et *Nietzsche contre Wagner*. Elles sont, l'une et l'autre, l'œuvre d'un esprit déjà en pleine déroute, qui ne mesure plus la portée de ses actes et de ses paroles. Il suffira d'un exemple.

On sait que Wagner naquit en 1813, quelques mois avant la mort de son père, greffier de police à Leipzig, enlevé inopinément par une fièvre typhoïde, et que sa mère se remaria un an plus tard avec le comédien Emile Geyer, physionomie extrêmement curieuse, acteur très goûté, peintre recherché tout ensemble et vaudevilliste applaudi. Or, voici la note perfide que Nietzsche glisse dans le *premier post-criptum* de son *Cas Wagner :*

« Wagner est-il Allemand? On a quelque raison de le mettre en doute. Il est difficile de découvrir en lui n'importe quel trait allemand. Grand assimilateur qu'il était, il a appris à imiter beaucoup de choses allemandes, voilà tout. Sa personnalité même est en contradiction avec tout ce qui est de sentiment allemand jusqu'ici, sans parler du musicien allemand ! Son père était un acteur du nom de Geyer. Un geyer est déjà presque un aigle... (Le mot *geyer* signifie

(1) Une traduction française de cet opuscule a paru dans la *Société nouvelle*, livraison de janvier-février 1892.

vautour en allemand.) Ce qui a été mis en circulation jusqu'ici sous le titre de *Vie de Wagner* est fable convenue, peut-être pis même. »

Son père était un acteur du nom de Geyer. On devine la vilaine insinuation que contiennent ces mots. En supposant qu'elle repose sur un renseignement exact — bien difficile à contrôler, par exemple, — on pardonnerait à la rigueur à un biographe, scrupuleux collecteur de faits, d'en faire état dans une étude sérieuse; mais s'en servir dans une polémique à l'égard d'un homme jadis aimé et admiré, maintenant traité en adversaire, cela est si vil, si bas qu'on doit se refuser à croire que Nietzsche, au moment où il écrivit le *Cas Wagner*, ait encore eu la conscience de ses actes. Abstraction faite de tout cela, la note dont il s'agit n'a aucun sens, elle est une absolue aberration, puisque Emile Geyer était bien authentiquement Allemand.

Si je me suis arrêté à ce détail, c'est tout uniment parce qu'il me paraît nettement caractériser l'état d'esprit dans lequel devait se trouver le pauvre Nietzsche lorsqu'il se laissa aller à commettre ses deux brochures antiwagnériennes. Ce sont deux pamphlets d'une violence extrême; la verve en est étincelante, pleine d'un sarcasme amer; on y rencontre encore çà et là d'éblouissantes lueurs; au demeurant, on n'y démêle aucune idée esthétique directrice, l'incohérence la plus complète règne dans les appréciations et les faits.

Nietzsche se félicite d'abord d'être guéri du wagnérisme : « Le plus grand événement de ma vie fut ma guérison. Wagner n'appartient qu'à mes maladies », et il nous confie alors qu'il vient d'entendre pour la vingtième fois le chef-d'œuvre de Bizet : *Carmen.* C'est le nom qu'il oppose à Wagner. « Le problème de Wagner » opposé au « problème de Bizet ».

« Qu'une pareille œuvre perfectionne! s'écrie-t-il en parlant de *Carmen.* On devient soi-même chef-d'œuvre ! Toutes les fois que j'ai entendu *Carmen*, je me suis apparu plus philosophe, meilleur philosophe qu'auparavant... Le son orchestral de Bizet est presque le seul que je supporte encore. Cet autre son orchestral qui tient la corde aujourd'hui, celui de Wagner, brutal, artificiel et naïf en même temps et, avec cela, parlant à la fois aux trois sens de l'âme moderne, qu'il m'est fâcheux, ce son orchestral de Wagner! Je l'appelle *sirocco.* Une sueur désagréable m'inonde, c'en est fait de mon beau temps. La musique de Bizet, au contraire, m'apparaît parfaite. Elle se présente légère, souple, avec politesse. Elle est aimable, elle ne sue pas. *Le bien est léger, tout ce qui est divin court sur des pieds délicats :* premier principe de mon esthétique. Cette musique est méchante, raffinée, fataliste; elle reste populaire avec cela; elle a le raffinement d'une race, non celui d'une personnalité. Elle est riche; elle est précise. Elle construit, organise, achève; elle est ainsi le contraire de ce polype musical : la *mélodie infinie* de Wagner. A-t-on jamais entendu sur la scène des accents plus douloureux, plus tragiques ? Et comment sont-ils atteints? Sans grimaces, sans faux-monnayage! Sans le mensonge du grand style! Enfin, cette musique suppose l'auditeur intelligent, même musicien; elle contraste encore en cela avec celle de Wagner, qui, quel qu'il soit quant au reste, était certaitainement le génie le plus impoli du monde... Encore une fois, je me sens devenir meilleur quand Bizet me parle. Je deviens aussi un meilleur musicien, un meilleur auditeur. Peut-on du reste écouter mieux encore? J'enterre mes oreilles sous cette musique et j'en perçois les sources. Il me semble assister à son enfantement. Je tremble aux dangers que court n'importe quelle hardiesse; je suis enchanté des heureuses trouvailles dont Bizet est innocent... Où suis-je? Bizet me rend fécond. Tout ce qui est bon me rend fécond. Je n'ai pas d'autre gratitude, pas d'autre preuve non plus de ce qui est bon. »

Et il continue sur le même ton, mêlant à des traits fins et justes un fatras qui bouleverse tous les rapports et efface toutes les proportions.

« *Carmen* est aussi une œuvre rédemp

trice; Wagner n'est pas seul un rédempteur. Avec *Carmen*, on prend congé de l'humide septentrion, de toute la vapeur d'eau de l'idéal wagnérien. L'action seule nous en débarrasse déjà. Elle a encore de Mérimée la logique dans la passion, la ligne la plus courte, la dure nécessité; elle a, avant tout, ce qui appartient à la zone chaude, la sécheresse de l'air, la limpidité de l'atmosphère. Sous tous les rapports, le climat est changé. Ici parlent une autre sensualité, une autre sensibilité, une autre joie. Cette musique est gaie, mais non d'une gaieté française ou allemande : sa gaieté est *africaine*. Elle a la fatalité au-dessus d'elle, son bonheur est court, rapide, sans merci. J'envie Bizet parce qu'il a eu le courage de cette sensibilité, qui n'avait pas jusqu'ici d'expression dans la bonne musique en Europe, cette sensibilité plus foncée, plus brûlée. »

Ailleurs, Nietzsche avait dit de Bizet qu'il avait introduit le Midi dans la musique. Le mot est joli plus qu'il n'est juste. Le « Midi » existait dans la musique longtemps avant *Carmen*, et ce qu'on en trouve dans cette œuvre, qu'on le remarque bien, est plutôt emprunté. « Il faut méditerraniser la musique, » ajoute Nietzsche en parlant de lui. Il ne se doute pas que Bizet était tout l'opposé d'un méditerranéen. Nietzsche ne se rend même un compte exact ni de la nature musicale, ni de la physionomie artistique de Bizet.

Certes, le maître de *Carmen* est l'une des figures les plus intéressantes de l'histoire musicale dans la seconde moitié de ce siècle, mais il est loin d'en être une figure essentielle. Il n'eût pas existé, *Carmen* viendrait à disparaître, qu'il n'y aurait pas de lacune dans cette histoire.

Essayez, au contraire, de supprimer Wagner. Il y aurait une solution de continuité.

Il y a mieux : Bizet ni *Carmen* n'existeraient sans Wagner. S'il n'avait pas connu la partition des *Maîtres Chanteurs*, jamais Bizet n'aurait écrit la partition de *Carmen*, et tout son art tient si peu du Midi, qu'il découle très directement de sources germaniques : de Mozart, de Beethoven, voire de Schumann et de Mendelssohn, comme du reste l'art de son maître Gounod. Réserve faite de la part assurément considérable d'originalité personnelle qui lui appartient, Bizet, somme toute, n'est qu'un très habile et intéressant adaptateur, non un créateur. Il le fût peut-être devenu. La mort l'a frappé trop tôt.

(*A suivre*). M. KUFFERATH

LE CYGNE

Ballet en un acte, livret de M. Catulle Mendès, musique de M. Charles Lecocq, représenté pour la première fois sur le théâtre national de l'Opéra-Comique, le 20 avril 1899.

C'est une véritable innovation introduite par M. Albert Carré dans les annales de l'Opéra-Comique, que l'admission d'un ballet sur cette scène réservée au genre éminemment national. Si l'on parcourt, en effet, la très longue et très instructive liste, dressée par notre érudit confrère M. Albert Soubies, des œuvres scéniques jouées à la salle de la rue Favart du 1er janvier 1825 au 31 décembre 1893 (soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique), on ne trouve parmi les pièces représentées que des opéras-comiques, quelques opéras ou drames lyriques, mais nul ballet.

Voilà une concurrence faite à l'Académie nationale ! Ballet ou pantomime, nous n'y voyons pas grand inconvénient, à la condition que l'œuvre du poète et du musicien renferme des conditions de beauté et, par suite, de vitalité. Et cependant, si l'on voulait avoir notre avis très net, nous avouerions bien franchement que cet art du ballet ou de la pantomime n'est que de l'art secondaire. « La pantomime,— disait Grétry, — est le terme de l'art dramatique. » Lisez les pages excellentes écrites par lui sur ce sujet, dans ses *Essais sur la musique*, et vous verrez combien justement il met en garde le public contre la pantomime. Pour bien rendre notre sentiment à l'égard de ce genre très inférieur, qu'il nous soit permis de risquer une comparaison. Entrez dans une institution de sourds-muets : en présence de ce silence éternel, de ces gestes multiples remplaçant la voix, vous êtes envahi par une tristesse infinie. Voilà un peu l'effet que nous produit la pantomime, avec ses acteurs cherchant à nous donner l'illusion des choses par des gestes

plus ou moins conventionnels, dont les spectateurs ne saisiraient la portée s'ils n'avaient le livret sous les yeux. N'est-ce pas ce même Grétry qui disait à Méhul, à la fin de la répétition d'*Uthal*, opéra dans lequel les violons étaient remplacés par les altos : « Je donnerais volontiers six francs pour entendre une chanterelle » ? Nous en donnerions bien le double pour entendre une belle et bonne voix, lorsque nous assistons à un ballet ou à une pantomime.

Revenant à notre point de départ, nous nous demandons si le ballet de MM. Catulle Mendès et Charles Lecocq possède bien les qualités voulues pour nous satisfaire. Le poète, avec son imagination maladive et toujours portée vers les sujets scabreux, a faussé la mythologie pour nous exposer en un acte l'histoire de Léda avec un berger. Le berger, c'est Pierrot, amoureux d'une belle princesse qui, chaque jour, vient, accompagnée d'un cortège de jeunes filles, se baigner dans l'Eurotas. Rien ne peut détourner Pierrot de cet amour violent, et un jeune faune perd son temps à réunir autour de lui un essaim de nymphes plus gracieuses et plus dévêtues les unes que les autres. Mais, au loin, on entend une marche triomphale : c'est la princesse, la reine, Léda qui se prépare à prendre ses ébats coutumiers dans le fleuve. Le cygne apparaît bientôt et s'approche d'elle. Amours que voile bien mal le groupe des suivantes et auxquels Pierrot jaloux assiste furieux! Il se précipite sur le cygne, le tue... et voilà Jupiter supprimé par un simple pierrot. Chant ultime du cygne, fureur de Léda, qui blesse le meurtrier d'une flèche, cortège funèbre, qui rappelle trop la scène du cygne dans *Parsifal*. Mais le jeune faune, qui est un malin, dit à Pierrot : « N'es-tu pas avec ton costume blanc comme le cygne; n'as-tu pas des manches qui ressemblent à des ailes ? » Avec un peu d'obscurité, Léda sera abusée..... Avouons qu'il faut vraiment qu'elle y mette de la bonne volonté; car, malgré la nuit venue, Pierrot ne ressemble pas au cygne bien aimé. Un rideau de feuillage se baisse complaisamment (comme dans *Esclarmonde*) pour protéger les nouvelles amours de Léda et de Pierrot et, lorsque ce rideau se relève après un temps jugé un peu long, devinez ce que l'on perçoit à l'horizon, et suspendu pour ainsi dire dans les airs... Un nid contenant des œufs monstres, d'où émergent trois petits cygnes blancs qui ont des têtes de pierrot. Ce sera un symbole pour les jeunes filles à marier qui viendront assister aux ébats du cygne et de Léda à l'Opéra-Comique, une façon de les engager à aller vite en besogne.

Sur ce scénario, que nous laissons à nos lecteurs le soin de baptiser d'après l'exposé que nous venons d'en faire, M. Charles Lecocq, l'auteur célèbre de la *Fille de Mme Angot*, a écrit une musique facile, très dansante, élégante souvent, parfois aussi banale, qui ne nous rappelle que lointainement les qualités de l'auteur de certaines pages charmantes qui dénotaient chez lui, à défaut de grande originalité, une connaissance parfaite des exigences de la scène et surtout le désir de réagir contre le mauvais goût qui régna si longtemps dans l'opérette. Nous nous souvenons encore de *Fleur de thé*, son premier succès, la plus délicate peut-être de ses œuvres, qui fut représentée le 11 avril 1868 sur la petite scène du théâtre de l'Athénée.

M. Charles Lecocq, malgré sa réputation bien établie en France et à l'étranger, n'avait pas eu jusqu'à ce jour la facilité de se produire à l'Opéra-Comique. Et il est bien près d'atteindre sa soixante-septième année ! Si sa verve est aujourd'hui quelque peu épuisée, il ne faut donc pas trop s'en étonner, après la production d'un nombre assez considérable de pièces. Ce qu'il faut déplorer, comme nous l'avons fait bien souvent pour d'autres compositeurs, c'est que les portes de l'Opéra-Comique lui aient été ouvertes si tard. En pleine force de production, il aurait pu nous donner des œuvres intéressantes.

Pour cause, nous ne vous parlerons pas encore cette fois en détail de la partition de M. Ch. Lecocq. C'est la gracieuse et exquise maison Heugel qui l'a éditée et qui, la gardant précieusement dans ses magasins, se garde bien de la mettre entre nos mains, pour nous permettre de l'étudier avant la répétition générale.

L'unique décor, œuvre de M. Amable, est superbe; il est si bien présenté, avec ses beaux bois touffus recouvrant les rives de l'Eurotas (la fantaisie règne là en maîtresse, car les lauriers-roses n'ont jamais eu cet aspect ni ces dimensions), avec ses lointains bleutés, qu'il semble que la scène de l'Opéra-Comique soit beaucoup plus vaste qu'elle ne l'est en réalité.

Les costumes de M. Multzer sont fort riches et gracieux ; les danses ont été réglées très artistiquement par Mme Mariquita et Mmes Pepa Invernizzi Pierrot), Chasles (le Faune), Boni (la Dryade des chênes), Mme Dehelly (Léda) ont été des mimes excellentes. N'oublions pas Mlle Davies, qui a bien vocalisé, dans la coulisse, le chant du cygne.

Complimentons enfin comme ils le méritent M. Messager, le directeur de la musique, M. A. Vizentini, le directeur de la scène, et M. A. Luigini, le chef d'orchestre. H. IMBERT.

Chronique de la Semaine

PARIS

AU CONSERVATOIRE

LA *Messe* EN *si* MINEUR

M. Taffanel n'eût-il rien d'autre à son actif, — et ce n'est pas le cas, — que de nous avoir donné l'année dernière la *Messe* en *ré* et cette année la *Messe* en *si* mineur, nous devrions lui en être profondément reconnaissants. L'exécution de pareilles œuvres est l'honneur du Conservatoire comme celui du chef d'orchestre qui les monte et les dirige, et c'est avec un très légitime orgueil que le programme de dimanche dernier rappelait que le Conservatoire est seul jusqu'ici à avoir fait entendre en France l'œuvre de Bach dans son entier.

On n'attend pas de nous l'analyse de la *Messe* en *si*. Ce grandiose édifice musical est de ceux qui commandent l'admiration. Qu'il nous soit cependant permis de dire qu'à nos yeux, son caractère primordial est d'être essentiellement liturgique. Alors que, dans la *Messe* en *ré*, c'est l'humanité souffrante et angoissée qui crie vers la divinité et vers l'au-delà, quel qu'il soit, — ici, au contraire, c'est une foule croyante, la foule des fidèles, réunie dans une même foi confessionnelle, qui affirme et chante les vérités de sa religion. Aussi ne trouvez-vous pas dans Bach ces cris déchirants, ces appels désespérés qui frissonnent et clament dans Beethoven. L'œuvre est plus ramassée, plus sereine, plus pure de ligne, plus divine et moins humaine en un mot. Au lieu de l'âme moderne, avec ses affres et ses doutes, c'est l'âme du *cantor* protestant du dix-huitième siècle qui s'exhale avec sa foi, sa confiance et ses espoirs.

Mais quel *cantor !* et de quelle main puissante il jette sur le texte sacré les trésors de son inépuisable génie ! Quelle majesté dans ce début du *Kyrie* posé par les chœurs ! Quelle ardeur de gloire dans ce *Gloria* aux trompettes retentissantes, à la fougue triomphale ! Quelle imploration dans le *Qui tollis* humilié ! Un mystère divin plane sur l'*Incarnatus*, et l'on dirait qu'au *Crucifixus*, avec ses basses obstinées, ses grands accords lugubres, sa modulation finale de *mi* mineur en *sol*, la nature entière pleure sur le sépulcre du Sauveur. La joie reparaît, vibrante, avec le *Resurrexit*, et les chœurs se succèdent, tour à tour grandioses, tendres, pénétrants ou victorieux, comme une immense fresque musicale où se déroulent sans cesse de nouveaux enchantements.

C'est le charme qui domine dans les soli, où les voix concertent le plus souvent avec un instrument, hautbois d'amour ou violon. Toute la souplesse de la prodigieuse technique de Bach se retrouve dans ces accompagnements enlaçants et limpides qui ont donné à MM. Nadaud et Gillet l'occasion de se faire applaudir une fois de plus.

Malgré les terribles difficultés d'exécution, l'interprétation était bonne. M^lle^ Landi a chanté en grande artiste et avec un rare sentiment de l'expression le *Qui sedes* et l'*Agnus Dei*. M. Auguez a dit dans un beau style l'*Et in spiritum sanctum*, mais on pourrait demander un peu plus d'émotion à M. Laffitte et à M^me^ Lovano. J. d'Offoël.

C'est par deux « festivals » consacrés à la musique française et à la musique étrangère que M. Edouard Colonne a voulu clore cette saison musicale de l'Association artistique, qui achève en ce mois d'avril sa vingt-cinquième année d'existence, sous la direction du chef vaillant et habile, dont le succès a toujours été croissant. Et, il faut bien le dire, c'est grâce à un éclectisme éclairé, à un désir de faire connaître les belles œuvres de toutes les écoles, de révéler surtout les talents naissants que M. Colonne a groupé autour de lui un si grand nombre d'auditeurs, qui lui sont restés fidèles. Le programme de la séance du dimanche 16 avril, consacrée entièrement à la musique française, prouve une fois de plus quel souci existe chez lui d'accueillir les musiciens de tendances les plus opposées et les plus diverses. A côté des noms de MM. Théodore Dubois, Massenet, C. Saint-Saëns, Ch. M. Widor, R. Pugno, et de M^lle^ Augusta Holmès, figuraient ceux de MM. Vincent d'Indy, Gabriel Fauré, Alfred Bruneau, G. Charpentier, E. Chausson et H. Duparc.

Les œuvres interprétées ont été si souvent décrites, qu'il nous semble suffisant aujourd'hui de rappeler brièvement leurs mérites : l'ouverture de *Frithiof* de M. Théodore Dubois, page d'une tenue magistrale, exécutée plusieurs fois aux concerts du Châtelet avec le plus vif succès; la méditation de *Thaïs* de M. Massenet, à laquelle le violon de M. Jacques Thibaud a donné un grand charme; le *Concerto* pour piano, en *ut* mineur (n° 4), de M. C. Saint-Saëns, que M. Raoul Pugno a interprété avec l'art consommé dont il est coutumier et qui lui vaut de si grands et si légitimes succès; le tant gracieux *nocturne* du *Conte d'avril* de M. Ch.-M. Widor, soupiré par la flûte agile de M. Cantié; les deux pièces pour piano de M. Raoul Pugno, l'une gracieuse et pittoresque : *Au bord d'un ruisseau*, l'autre humoristique : *Sérénade à la lune*, exécutées brillamment par l'auteur ; *Irlande*, poème symphonique de M^lle^ Augusta Holmès, dont la première exécution eut lieu en 1882 aux concerts populaires dirigés par Pasdeloup.

De *Médée*, suite d'orchestre de M. Vincent d'Indy, la partie, sans nul doute, la mieux venue est la *Pantomime*, avec sa couleur archaïque, son rythme curieux, ses accouplements heureux de timbres.

C'étaient de bien superbes vers qu'avait à mettre en musique M. E. Chausson et, cependant, nous

aurions désiré une traduction musicale plus en rapport avec la poésie de Théophile Gautier dans *La Caravane*. Pourquoi, par exemple, ce déploiement de cuivres sur ces deux vers :

> L'on avance toujours et voici que l'on voit
> Quelque chose de vert que l'on se montre au doigt?

Le texte profondément calme et triste du poète d'*Emaux et Camées* réclamait une ligne bien plus simple. Pourquoi, d'autre part, M. Engel, qui était l'interprète de cette mélodie, a-t-il accentué le mot « proie » de manière à le rendre presque ridicule ?

Le prélude du quatrième acte de *Messidor* est une page qui est bien proche de la perfection. « C'est le chant du plein air, de la nature qui s'éveille, l'hymne du printemps, grave encore des tristesses de l'hiver, mais déjà fort de la sève qui se renouvelle, — écrit notre très aimable et savant collaborateur M. Ch. Malherbe. Le motif initial à 3/4, exposé dans la demi-teinte d'abord par les basses, altos et harpes, s'éclaire en passant aux violons et conduit au thème à 9/8 de la chanson des semailles, qui terminait le second acte; puis le mouvement s'accélère, le sang bout dans les veines et la lumière brille au firmament; c'est la phrase majestueuse sur laquelle s'achève l'opéra, l'hosanna glorieux symbolisant l'amour qui enflamme les cœurs et le soleil qui féconde les moissons. »

Les *Impressions d'Italie* de M. G. Charpentier ont été entendues à nouveau avec le plus vif plaisir, et l'altiste M. Montreux a été fort applaudi. Nous espérons bien que M. Colonne, à la prochaine saison musicale, inscrira sur un de ses programmes *La Vie du poète*, dont la seconde partie est un petit chef-d'œuvre.

M. Baretti a interprété magistralement l'*Elégie* pour violoncelle de M. G. Fauré, page de la première manière du maître, qui est empreinte de ce caractère sombre et mélancolique si particulier à l'auteur du superbe *Requiem;* et M. Engel a chanté avec un organe devenu bien chevrotant la *Phidylé* de M. Henri Duparc.

Séance longue, mais très attachante !

H. IMBERT.

CONCERTS COLONNE (Nouveau-Théâtre)

M. Marix Loevensohn, qui a exécuté au Nouveau-Théâtre, le 13 avril, la *Sixième Sonate* de Boccherini et une *Canzone* de Max Bruch est un des rares violoncellistes qui possèdent une puissance et une pureté de son très remarquables. A ces qualités, il faut joindre une justesse irréprochable, même dans les doubles cordes, une technique parfaite, une sûreté étonnante dans l'attaque des traits les plus difficiles et des sons harmoniques. Nous n'aurions à lui reprocher qu'une certaine exagération dans les notes glissées; c'est un défaut dont il pourra se corriger facilement et, alors, l'artiste sera bien près d'atteindre la perfection. Il faut savoir gré également à M. Marix Loevensohn d'avoir interprété deux œuvres de valeur, où la virtuosité n'est qu'un accessoire : la *Sixième Sonate* de ce bon vieux maître Boccherini, contemporain de Haydn, dont les œuvres un peu trop délaissées contiennent des pages charmantes de sentiment, et une *Canzone* de Max Bruch d'un beau style, page sœur de *Kol-Nidreï* du même auteur. Le talent de M. Loevensohn a été fort apprécié.

Dans la *Sonate* (op. 47) de Beethoven, dédiée à Kreutzer, M^me^ Monteux-Barrière et M. Jacques Thibaud n'ont certes pas fait oublier Ysaye et Pugno; mais ils ont déployé des qualités incontestables qui leur ont mérité un succès très vif. Le thème de l'*andante avec variations* a été dit avec un charme exquis, et M. Thibaud a enlevé avec beaucoup de crânerie et sans effets à côté la célèbre variation en doubles croches. Nous croyons cependant devoir faire remarquer à ces deux excellents artistes que leurs attaques ont manqué quelquefois de précision et d'ensemble, surtout dans le premier morceau.

M^lle^ Rose Relda est une élève de M^me^ Colonne, dont l'organe n'est peut-être pas très puissant, mais a beaucoup de charme, surtout dans les notes élevées. Elle vocalise avec grande facilité et, bien que ce genre soit aujourd'hui fort démodé, on doit reconnaître que la jeune cantatrice a su intéresser les auditeurs avec l'air de la *Perle du Brésil* de F. David, dans lequel la voix rivalise d'agilité avec la flûte, et dans l'*ariette* d'*Hippolyte et Aricie* de J.-Ph. Rameau, également avec accompagnement de flûte. C'est avec *Hippolyte et Aricie* que le maître dijonnais abordait pour la première fois la scène en 1733... et il avait cinquante ans! M^lle^ Rose Relda a fort bien dit également la rêverie de *Dimitri*, qui, avec l'air célèbre du ténor, est une des jolies pages de l'opéra de M. V. Joncières, qu'on aurait bien dû moins négliger.

Les *Amours brèves*, poème pour chant et piano de M. Raoul Pugno, sur le texte de M. Maurice Vaucaire, sont l'œuvre d'un musicien épris de son art, qui, après avoir écrit au début un oratorio d[e] caractère élevé, *La Résurrection de Lazare*, et n'ayan[t] pu malheureusement forcer les portes des grand[s] théâtres pour y faire entendre des composition[s] sérieuses, s'était adonné à la musique légère dan[s] la première partie de sa vie de compositeur, [e]t qui, aujourd'hui que sa situation est fortemen[t] établie grâce à son habileté de virtuose, a le dés[ir] de revenir à ses premières amours. Nous n[e] saurions que l'en féliciter. Mais qu'il se défie d[e] vouloir couper les ailes à sa muse, en aya[nt] recours à une forme trop recherchée! Qu'il laiss[e] parler davantage son cœur! Nous sommes intéressés en écoutant les *Amours brèves;* nous n[e] sommes pas émus. M. R. Pugno, qui connaît notr[e] admiration pour son beau talent, ne nous e[n] voudra pas du conseil que nous lui donnon[s]. M^lle^ Tanési, accompagnée par l'auteur, n'a peu[t]

être pas donné toute la mesure de ses aptitudes dans l'interprétation de ces mélodies.

Le petit orchestre de M. Colonne a joué en telle perfection l'ouverture du *Barbier de Séville*, qu'il serait capable de la faire accepter par ceux qui l'ont toujours reniée. Il n'a pas moins bien exécuté deux fragments du ballet d'*Ascanio* de M. C. Saint-Saëns : Scène de *l'Amour et Psyché*, page vraiment délicieuse, digne d'être comparée aux belles créations de Georges Bizet, et *Variations*, morceau bien inférieur et de pure virtuosité, dans lequel la flûte de M. Cantié a fait merveille.

HUGUES IMBERT.

Nous avons assisté jeudi soir, à la salle Pleyel, au cinquième récital de violon de M. Joseph Debroux. Nous voulons, en ces quelques lignes de compte-rendu, faire deux parts distinctes des éloges mérités par l'excellent artiste ; l'une ira au virtuose et l'autre à l'interprète. Cette division très nette dans notre esprit provient sans doute de ce que le programme même de cette séance nous apparaît scindé en deux parties : d'un côté, la *Sonate* de Hændel ; de l'autre, tous les autres numéros.

Que ce soit dans l'échevèlement du *Concerto* de Vieuxtemps, dans l'exaspération romantique de la *Romance* de Sinding, ou dans la pénétrante désolation de l'*In memoriam* de Max Bruch, M. Debroux a fait preuve toujours d'un talent merveilleux de conscience et de solidité. Le trait brille, éclate et fulgure, les harmoniques caressent en sons de flûte ou glapissent en sifflets stridents. L'archet à la fois vigoureux et souple bondit au-dessus des cordes, tandis que les doigts de la main gauche mesurent avec une impeccable justesse les intervalles les plus capricieux.

Un talent aussi viril devait tout naturellement trouver son expansion la plus parfaite dans l'interprétation de l'admirable *Sonate* de Hændel (n° 3). Cette œuvre est de celles qui inspirent un profond respect, par la pureté, la noblesse de ses lignes et l'ardente conviction artistique qu'elle révèle chez son auteur. En notre temps d'insignifiante mièvrerie, M. Debroux a su retrouver les accents de la véritable grandeur, il nous a fait vivre un précieux moment d'art, et nous ne craignons pas de proclamer en toute sincérité qu'il a rendu en maître l'œuvre d'un maître. A. L.

La première séance donnée le 18 avril, à la salle Erard, par Mlle Clotilde Kleeberg, séance dans laquelle elle n'a interprété que des œuvres de Beethoven, a été un long triomphe pour la très éminente artiste, qui vient de cueillir de si beaux lauriers en Allemagne et en Italie. Les belles qualités de Mlle Kleeberg n'ont fait que s'accuser davantage dans l'exécution de ces œuvres du maître de Bonn, qui sont de pures merveilles : style impeccable, que ne viennent jamais modifier les fluctuations du rythme, délicatesse infinie du toucher, virtuosité extraordinaire sans la recherche d'effets à côté, grâce exquise dans l'exposition des thèmes...! Quelle émotion elle a suscitée parmi les auditeurs, en mettant en parfaite lumière les beautés transcendantes de ces quatre sonates : *ut* mineur (op. 10 n° 1) ; *mi* majeur (op. 109) ; *ré* mineur (op. 31 n° 2); *mi* bémol majeur (op. 81a)! Elle a aussi bien rendu le charme des premières œuvres que la puissance et l'originalité des dernières. Une bien légère observation : Pourquoi n'avoir pas présenté ces sonates dans l'ordre des numéros d'œuvres, de l'opéra 10 à l'opéra 109? On aurait saisi ainsi plus facilement les transformations grandioses qui s'opérèrent dans le génie de Beethoven. Elle nous donna encore le *Rondo* en *sol* majeur et les étincelantes *Variations* en *ut* mineur.

La seconde séance aura lieu le 22 avril; le programme comprend uniquement des œuvres de Schumann et de Chopin, deux divins poètes du clavier. H. I.

Chambrée brillante et nombreuse, le vendredi 14 avril, à la salle Pleyel, pour y applaudir le Quatuor Armand Parent, qu'une indisposition subite de M. Lammers avait obligé à modifier au dernier moment son programme. Le *Quatuor* en *la* de Brahms ouvrait la séance, dont œuvre magistrale, l'*adagio*, pourrait, sans pâlir, supporter la comparaison avec les plus beaux de Beethoven et de Schumann. Il a été admirablement rendu. Trois mélodies du sympathique compositeur M. Charles Lefebvre ont été chantées avec goût par Mlle Holmstrand. L'*Etoile du soir* et *Dans la steppe*, qu'accompagne un rythme énergique de galop, nous ont paru fort réussies.

Après une *Sonate* de Bach pour piano et violon, dont l'*andante* divinement caressant a valu un triomphe mérité à M. Parent et à Mlle Boutet de Monvel, voici la *Sérénade* de Beethoven. Joyeux, un peu ému cependant, comme l'indique un court passage en *ré* mineur de la *marche*, l'amant s'en vient sous la fenêtre de sa belle, et, pour fléchir l'inhumaine, s'égrène dans la nuit, comme un chant de rossignol, la tendre et si doucement plaintive cantilène de l'*adagio*. Mais la fenêtre reste close. Ce que n'a pu obtenir la prière, peut-être la gaieté l'obtiendra-t-elle, et le *menuet* lance ses rythmes joyeux, mais inutiles, hélas! et qui s'éteignent bientôt en des notes timides, d'une harmonie de cors. Et l'amant désolé se lamente, et, sur la basse puissante du violoncelle, le violon sanglote la phrase éplorée du second *adagio*. La stridence du *scherzo* lui répond par deux fois. La moqueuse bien-aimée se rit de celui qui l'implore. Comment répondre à la coquette, sinon par une pareille coquetterie? Et voici la *polonaise*, légère, vive, rieuse, fantasque,

qui fait sonner ses grelots d'or et tintinnabuler ses clochettes. L'aimée répondra-t-elle à cet appel? Ecoutez : les rythmes s'alanguissent, un silence... un autre silence... la fenêtre s'ouvre, et la dernière mesure affirme le triomphe de l'amour. Cet amour, l'*andante* le chante, élégant avec le violon, confiant avec l'alto, profond avec le violoncelle, joyeux dans la variation à *six-huit*, triste un peu et s'assombrissant, car le moment du départ approche, avec le dernier thème d'une si large et si puissante mélodie, et, sur la *marche* déjà primitivement entendue, l'amant s'éloigne, emportant de la joie au cœur.

Cette petite merveille de grâce et de finesse a été interprétée aussi bien que possible par MM. Parent, Denayer et Baretti. Regrettons seulement que, suivant en cela le regrettable exemple donné par M. Colonne, M. Parent ait cru devoir couper le premier *adagio* et le *menuet*. Indépendamment de leur valeur intrinsèque, ils sont nécessaires à l'équilibre de l'œuvre, qui ne gagne rien, au contraire, à leur suppression.

J. d'Offoël.

⚜

Salle comble, le mardi 11 avril, à la rue Rochechouart, pour la troisième (et dernière) séance de musique de chambre donnée par MM. Cheviliard, Hayot et Salmon, avec le concours de MM. F. Touche et Bailly. Nous avons toujours professé une admiration presque naïve pour le talent de M. Chevillard comme pianiste, et il nous est absolument impossible de revenir sur une impression qui ne fait que s'accentuer à chaque audition. « Il joue avec son bâton d'orchestre », disait auprès de nous une dame très respectable, mais aux ellipses un peu osées. Commentaire : M. Chevillard ne se laisse pas assourdir par ses partenaires, il tient tête et dirige toujours. Il joue en chef d'orchestre. Voilà ce que la dame très respectable aurait dû dire. Mais qu'importe? Au programme, un joli trio (en *fa*) de Saint-Saëns, plein de charme et de joliVetés (comme avec agrément ces choses-là sont faites!); la *Sonate à Kreutzer*, trop connue pour avoir besoin d'être analysée ici, admirablement interprétée par M. Hayot; et enfin le *Quintette* de Brahms pour piano et cordes, œuvre qui a définitivement acquis droit de cité en France et se popularise de plus en plus. Nous ne pouvons qu'être heureux des progrès que fait la réputation du génie dont le *Guide* s'applique à propager la renommée, et nous nous bornons à renvoyer nos lecteurs au panégyrique que faisait du même *Quintette* notre distingué et sympathique collègue M. J. d'Offoël dans le *Guide* du 1er mai 1898 : « Froid, cet admirable quintette!... », etc.

Antoine Marc.

⚜

L'auditoire nombreux et élégant qui assistait au troisième concert de musique moderne pour instruments à vent, a récompensé de ses applaudissements les artistes dont l'effort artistique se perpétue avec bonheur depuis quatre ans.

L'œuvre nouvelle à laquelle est allé le succès de la séance du 19 avril est l'*allegro* du *Quintette* pour flûte, hautbois, clarinette, basson et piano de M. Caplet, un jeune compositeur de vingt ans qui tenait le piano. La partition se recommande par la mélodie et le mouvement en même temps que par la science harmonique; elle a été interprétée avec une chaleur sympathique par MM. Barrère, dont la flûte a chanté exquisement, Gaudart, Richardot et Flament.

Ces artistes avaient montré leur virtuosité dans le *Sextuor* de M. Lacroix, déjà entendu en partie, et dans le difficile *Caprice* sur airs danois et russes de M. Saint-Saëns.

Les *Feuillets d'album* pour hautbois et piano de M. Aubert et les *Strophes* pour cor et piano de M. René méritent une mention. M. Volaire a rendu avec un art parfait la mélancolie de cette dernière œuvre.

Nous souhaitons de retrouver l'an prochain le groupe des jeunes artistes, à qui nous adressons tous nos vœux. A. L.

⚜

M. et Mme Carembat ont donné, le samedi 15 avril, leur première séance de sonates à la salle Pleyel. On a beaucoup apprécié le talent de la consciencieuse artiste qu'est Mme Carembat, et les qualités de vigueur et de pureté de style qui dénotent chez son mari un violoniste consommé. Une suite d'Emile Bernard, une sonate (op. 128) de Raff, qui a eu beaucoup de succès, et surtout la délicieuse *Sonate* en *sol* de Mozart, avec ses merveilleuses variations, ont vivement intéressé les auditeurs, qui, à la sortie, se donnaient rendez-vous à la deuxième séance, du 24 avril. A.

⚜

Dans la seconde de ses trois séances de sonates, données à la salle Pleyel avec le concours de M. Maurice Desespringalle, M. François Dressen, premier violoncelle solo des Concerts Lamoureux, a présenté trois sonates de l'école moderne, celles de MM. Luzzato, Richard Strauss et Saint-Saëns, qui ont cela de commun qu'à l'inverse des sonates anciennes, elles renferment trois parties au lieu de quatre.

De ces trois œuvres, c'est encore celle de M. Saint-Saëns qui nous a paru la plus solidement établie. Malgré les qualités de puissance de la *Sonate* de M. Richard Strauss, malgré le charme de certaines parties de la *Sonate* de M. Luzzato, la composition de M. Saint-Saëns présente des développements plus intéressants; l'architecture en est plus forte.

M. François Dressen possède un fort beau style et un archet d'une allure magistrale. Les notes les plus élevées sortent avec une pureté parfaite. M. Desespringalle a partagé avec lui les succès de cette intéressante séance. I.

A L'OPÉRA-COMIQUE

La semaine dernière aura été bonne et rare pour la grande musique, car elle nous a rendu coup sur coup *Obéron* et *Fidelio*, et déjà pour toute une saison, c'est chose bien exceptionnelle que cette remise en honneur de pareils chefs-d'œuvre, sans compter *Joseph*, qu'on annonce toujours comme prochain.

A l'Opéra-Comique, on a repris *Fidelio*, pour le début sur la scène de Mme Auguez de Montalant dans le rôle de Léonore. Vous savez que Mme Rose Caron, qui s'y était montrée si élégante et d'un style si distingué cet hiver, a résilié avec la direction et déclare même vouloir quitter le théâtre. C'est toujours une grosse partie à jouer que de la remplacer dans un de ses rôles, et il est presque traditionnel que cela porte malheur (témoin *Sigurd* ou la *Valkyrie*, sans chercher plus loin). Mme Auguez a montré dans ce rôle redoutable une vaillance et un mérite dignes de tous éloges.

Aussi bien savons-nous dès longtemps que ce n'est ni l'art, ni les moyens qui lui manquent : nous l'avons entendue plus d'une fois dans les concerts, auprès de son mari, chanteur accompli entre tous. Tout de même, le rôle pourrait bien être un peu fort pour elle : sa voix blanche et limpide donne aisément les notes hautes, mais disparaît dans les ensembles et n'atteint jamais l'énergie et la couleur si nécessaires en plus d'un endroit. Je ne parle pas du jeu, qui naturellement se ressent des difficultés du travesti et d'un début. M. Vergnet nous est resté dans Florestan, et comme il était vraiment plus en voix que jamais dans ce rôle si dur, ç 'a été un plaisir de l'y revoir. De même, Mlle Laisné a peut-être donné plus de grâce encore et de finesse à son petit personnage de Marcelline, où elle est charmante. MM. Bouvet, Carbonne et Beyle ont gardé leurs rôles et leurs qualités.

On a repris aussi (le même soir que le *Cygne*) *Philémon et Baucis* et *La Navarraise*. C'est Mlle Laisné encore qui chantait Baucis, avec un charme très piquant. Quant à la Navarraise, c'est un des meilleurs rôles de Mme de Nuovina, qui s'y montre toujours, comme chanteuse et comme actrice, l'artiste la plus intelligente et la plus dramatique que nous ayons en ce moment.

H. de C.

⚜

Au Théâtre lyrique de la Renaissance, autre reprise, pour faire les lendemains d'*Obéron*, celle du *Barbier de Séville*, et monté comme on ne ferait pas mieux (sauf un rôle) à l'Opéra-Comique. Nous sommes d'ailleurs en pays de connaissances. Soulacroix a retrouvé ces triomphes coutumiers dans Figaro, et il est bien un des meilleurs qu'on ait jamais vus, car sa voix mordante et timbrée haut donne à ce rôle si dur toute sa valeur et sa verve facile ; Mlle Parentani, qui jouait encore Rosine l'an passé à l'Opéra-Comique, est une chanteuse très sûre et très fine, et une actrice de tradition; Degenne enfin, qui eut de grands succès dans Almaviva, sur la même scène, a toujours sa voix généreuse, un peu gênée dans la demi-teinte. On a regretté l'excellent Fugère, par exemple, un Bartolo de premier ordre. Du moins l'orchestre s'est-il montré très chaud, très jeune, sous la direction de M. Daubé.

H. de C.

⚜

En vue de préparer le onzième concours triennal institué pour les compositeurs de musique par la fondation Cressent, il est ouvert un concours préalable de poèmes, non pour obliger ultérieurement les compositeurs à mettre en musique un ouvrage déterminé, mais pour leur faciliter les moyens de prendre part au concours en mettant, si besoin est, un libretto à leur disposition. Aussi, lors de l'ouverture du concours de partitions, faculté sera laissée aux compositeurs de concourir, soit avec le poème couronné, soit avec tout autre. Les manuscrits peuvent être déposés ou envoyés par la poste et franco au ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, bureau des théâtres, 3, rue de Valois, du 16 au 31 janvier 1900 inclusivement.

⚜

Par décision ministérielle, la musique de la Garde républicaine doit se rendre en Russie pour prêter son concours à une fête de bienfaisance qui doit avoir lieu à Saint-Pétersbourg, le 1er mai prochain.

La durée du séjour des musiciens de la Garde en Russie, sera d'une vingtaine de jours environ et le départ aura lieu le 26 avril.

⚜

La Société des Concerts de chant classique (fondation Beaulieu) donnera, au profit de la caisse de secours de l'Association des Artistes musiciens, son quarantième concert annuel dans la salle des fêtes de l'Hôtel continental, le vendredi 28 avril, à trois heures précises.

Le programme, composé par M. Jules Danbé, directeur des concerts, comprend, outre différents morceaux classiques qu'interpréteront les Chanteurs de Saint-Gervais, sous la direction de leur chef, M. Ch. Bordes, une sélection importante des chœurs d'*Esther*, de J.-B. Moreau (1869), et le cinquième acte de l'*Armide* de Gluck (1777).

Mmes Lovano, Vinocourt, Ediat ; MM. Jacques Thibaud, Levadé, Lubet, Paul Daraux et Mallet prêteront leur concours à cette œuvre intéressante, destinée à faire connaître ou revivre les compositions d'auteurs décédés prises dans toutes les écoles et dans tous les genres.

M. Jules Danbé conduira l'orchestre.

M. Paderewski donnera trois concerts à la salle Erard : mardi 25 avril, samedi 29 avril et mardi 2 mai, à 9 heures précises du soir.

Joseph Salmon donnera son dernier concert le jeudi 27 avril, à la salle Erard, avec le concours de Harold Bauer. Au programme : Trois sonates pour piano et violoncelle de Brahms, Beethoven et Mendelssohn.

BRUXELLES

Très intense était le souvenir laissé à Bruxelles par Paderewski, depuis sa dernière apparition au concert populaire en mars 1891. On se plaisait, dans les milieux musicaux, à rappeler sa virtuosité d'exception, qu'une belle exécution du *Concerto* de Schumann avait rendue inoubliable.

Ses tournées triomphales dans les deux Amériques, les articles dithyrambiques de la presse ultra-océanienne, ses concerts au Queen's Hall et à l'Albert Hall de Londres, avaient encore ajouté depuis à l'éclat de son nom. Aussi le récital qu'il a donné la semaine dernière à la Grande Harmonie avait-il réuni l'élite musicale des grands soirs.

Pour beaucoup de ceux qui n'avaient pas eu l'occasion de l'entendre, Paderewski était le pianiste prodigieux, tenant moins de l'humanité que de la fable.

Le fait est que sa tête étrange et fine, auréolée d'or fauve et qui semble enchâssée dans un perpétuel coucher de soleil, ses yeux vagues fixés sur de lointaines et insaisissables images, sa plastique frêle, ondoyante et ésotérique, contribuent à lui donner l'allure d'un virtuose né pour les contes d'Hoffmann. La distinction aristocratique de son jeu, l'élégance de son geste, la délicatesse caressante de son toucher, complètent l'illusion et lui assurent dans les temps à venir un peu de cette gloire fantastique qui s'attache au nom d'un Paganini. S'il est permis de lui reprocher cette absence de haute compréhension et de profonde sentimentalité qu'on admirait chez Rubinstein et Hans de Bulow, et plus récemment chez Busoni, on peut dire sans hésiter que son éblouissante technique et sa maîtrise d'exécution éclipsent celles de la plupart des pianistes contemporains.

Le programme de son récital réunissait des œuvres choisies du répertoire classique, romantique et moderne. Passons sur la *Fantaisie chromatique* de J.-S. Bach et la *Sonate* op. 111 de Beethoven, jouées avec mépris du style et sans recherche d'expression. Mais quelle précision de doigté développée dans la *Sonate* en *fa* dièse mineur de Schumann! Quelle façon de ciseler les traits, d'esquisser les gammes comme des pluies de perles, et de timbrer les arpèges! C'est bien le doigté qu'il faut pour rendre les tendresses féminines du rêveur de Zwickau. Parfaites de rythmes, les études de Chopin, celle en tierces par exemple, où les difficultés disparaissent dans la réalisation sonore voulue par l'auteur. Beaucoup de fantaisie et de charme dans les autres œuvres de Chopin, avec une teinte de mélancolie qui ne va pas jusqu'à la grande et vibrante émotion, mais qui impressionne doucement et donne cette tristesse distinguée qui sied aux gens heureux.

Une *Cracovienne fantastique* de Paderewski, œuvre intéressante, n'ayant pas cette médiocrité de règle chez les virtuoses compositeurs, et deux œuvres de Liszt enlevées avec une fougue extravagante et un emballement communicatif, terminaient cette première séance, dans laquelle on lui a fait un succès particulièrement brillant. Il s'est renouvelé dimanche au concert populaire.

Dès qu'il apparaît sur l'estrade, c'est encore une impression fantastique qui se dégage de sa personne; sa tenue irréprochable devant l'instrument, ses doigts fluides et pâles qui semblent faire corps avec les touches d'ivoire, mettent un charme mystérieux et légendaire à la souplesse raffinée de son jeu, à la grâce aérienne de ses gammes et de ses trilles.

Il serait difficile d'entendre meilleure exécution du *Concerto* en *fa* mineur de Chopin pour piano et orchestre. Paderewski sait détailler avec esprit les mille arabesques fantaisistes de cette œuvre intéressante, et il en comprend délicieusement le *larghetto*.

Dans une *Polonaise-Fantaisie* de sa composition, pour piano et orchestre, il multiplie les difficultés. Cependant cette page n'est pas sans valeur et sort de la banalité courante.

L'*Impromptu* de Schubert, le *Roi des Aulnes* de Schubert-Liszt, enfin, la grande *Polonaise* de Chopin, enlevée avec une maëstria surprenante, complétaient ce concert, qui a valu au grand virtuose de vives ovations et des rappels successifs.

M. Joseph Dupont et son orchestre s'étaient fait la part restreinte dans cette séance, qui avait débuté par l'ouverture du *Roi des Génies* de Weber. La troisième partie du *Wallenstein* de d'Indy reste une des productions les plus caractéristiques et les plus gallo-germaniques de la jeune école dont C. Franck est le maître. Maintenant que les oreilles sont adaptées aux groupements harmoniques de d'Indy on les différencie sans peine de la musique allemande et l'on est tout surpris de subir le charme d'une mélodie verveuse et distinguée, pure essence de l'âme française.

L'*Invitation à la valse* de Weber est une œuvre éternelle, qui a le rare mérite de ressusciter une époque bien déterminée. C'est du 1820 en plein, et l'on revoit les robes de faille et les boucles de cheveux, les ridicules, les pince-taille et toute cette mode surannée qui formait le luxe des

Conversation Haus et Trinkhalle de Baden-Baden et de Wiesbaden, où se réunissait la société élégante du temps. Cette nouvelle transcription d'orchestre de Weingartner n'enlève rien à celle bien connue de Berlioz, mais entre l'une et l'autre, nous préférons l'originale au piano, comme plus picturale et plus archaïque.

Une vibrante exécution de l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme*, compromise, hélas ! par des cuivres malencontreux et pressés, a mis fin à ce concert, qui a valu un beau succès à M. Joseph Dupont.

N. L.

⚜

Mercredi soir, quatrième séance du Quatuor Thomson, Laoureux, Van Hout et Jacobs. Cette fois, l'exécution des œuvres a été de tous points excellente.

Le programme était intéressant : *Quatuor* en *la* mineur de Schumann, *Sonate* pour piano et violon de Paul Juon et le *Septième Quatuor* en *fa* majeur de Beethoven.

La *Sonate* de M. Paul Juon un compositeur finlandais, était la seule nouveauté au programme. Cette œuvre ne manque pas d'intérêt, surtout la première partie, qui a beaucoup de charme et dont les sonorités sont agréables. Quant au thème avec variations (seconde partie), il n'offre pas autant d'intérêt que la première partie; les idées en sont parfois peu intéressantes, frisant le trivial. Le *finale* est plus faible encore. En somme, l'intérêt de cette sonate est entièrement dans le premier mouvement. C'est avec M. Camille Gurickx que M. Thomson a joué cette œuvre.

Le *Quatuor* de Schumann a été très bien interprété. Il y a eu quelques légères défaillances dans le premier *allegro*, qui ont disparu par la suite. Par contre, le *scherzo* a été exécuté d'une façon magistrale.

Le *Quatuor* de Beethoven venait à la fin du programme. Nous pouvons dire qu'il y a longtemps que nous n'avions entendu une aussi bonne exécution de cette œuvre admirable.

C'est une soirée qui fait grand honneur au Quatuor Thomson, Laoureux, Van Hout et Jacobs.

⚜

Au salon du Sillon, séance musicale consacrée en grande partie aux œuvres de MM. Léopold Wallner et Miry.

M^me^ Cousin, une excellente pianiste, joignant à une technique solide une compréhension exacte des œuvres qu'elle joue a interprété d'abord la merveilleuse *Sonate* en *ut* dièse mineur de Beethoven, puis une *Suite ukrainienne* de M. Wallner, sorte de petit poème descriptif extrêmement intéressant et très personnel se développant sur des mélodies populaires d'une grande originalité et dont la transposition à l'orchestre serait à souhaiter. La variété des timbres, la polyphonie donneraient à cette *Suite ukrainienne* une couleur que, forcément, le piano ne peut réaliser.

De M. Wallner encore, des mélodies d'une facture distinguée, excellemment chantées par M^me^ Miry-Merck, qui précédemment s'était fait applaudir dans quatre mélodies de M. Miry, toutes empreintes d'une exquise poésie. M. Van Hout, le remarquable professeur d'alto du Conservatoire, dont le grand talent est apprécié à sa très haute valeur, a joué les *Danses polonaises* d'un joli caractère de M. Wallner également, et une *Sonate-Fantaisie* d'exécution difficile, sinon d'inspiration élevée, de Scharwenka.

M. Lauweryns, un jeune pianiste, s'est acquitté très à son avantage de ses fonctions d'accompagnateur.

⚜

Lundi dernier, audition à la Maison d'Art des élèves des cours de chant de M^me^ Labarre. Quelques belles voix qui se développeront sous l'habile direction de leur professeur.

La séance commençait par trois petits chœurs de Brahms, Schumann et César Franck, chantés par les élèves du cours, sous la direction de M. F. Labarre qu'on ne s'attendait pas à voir paraître au pupitre et qui s'est révélé un *Regens majester chori* tout à fait remarquable. La sonorité était bien équilibrée, quoique les soprani eussent la voix un peu dure. Parmi les différentes élèves qui ont pris part à cette séance, citons spécialement M^lle^ de Dapper, qui a fort bien détaillé le Rêve d'Elsa. Elle possède une jolie voix, qu'elle mène déjà avec beaucoup de sûreté.

⚜

Une séance de musique de chambre organisée par M^me^ Marie Everaers, pianiste, avec le concours de MM. Enderlé, violoniste, et Bousserez, violoncelliste, aura lieu le mardi 2 mai, à 8 1/2 heures du soir, à la Maison d'Art, avenue de la Toison d'Or, 56.

Entre autres morceaux, nous voyons au programme : le grand *Trio* pour piano, violon et violoncelle de Hummel; la *Sonate* en *ré* majeur pour piano et violoncelle de Mendelssohn et le *Trio* en *fa* mineur pour piano, violon et violoncelle de Dvorack. On y entendra aussi des transcriptions inédites pour violon d'une *Ballade* de Schubert et d'un *Allegretto grazioso* de Nardini et un *Perpetuum mobile* de Ries.

⚜

La question des droits d'auteur fait l'objet de nouvelles observations à la Chambre des représentants de Belgique. Le rapport de la section centrale snr le budget de l'intérieur contient à ce propos les lignes suivantes, que nous croyons devoir donner *in extenso* :

« A diverses reprises, la section centrale a signalé les plaintes et les critiques auxquelles a donné lieu l'application de la loi de 1886 sur les droits d'auteur.

» A la séance de la Chambre du 13 avril 1898,

M. le ministre de l'intérieur et de l'instruction publique (*Annales parlementaires*, p. 1103, col. 2) annonçait qu'une solution satisfaisante pourrait à bref délai intervenir.

» Interrogé sur cette solution, M. le ministre a fait parvenir à la section centrale la réponse suivante :

« Après de longs pourparlers, la solution suivante est intervenue :

» La Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique s'est engagée à fournir au département de l'intérieur et de l'instruction publique, d'après des modèles déterminés, une première liste complète de tous ses membres et, dans la suite, des listes trimestrielles complémentaires.

» Le gouvernement, de son côté, s'est engagé à publier ces documents au *Moniteur belge*.

» Cette publication, qui commencera incessamment, permettra à chacun de contrôler aisément le bien-fondé éventuel de l'intervention de la Société à laquelle les auteurs, compositeurs et éditeurs de musique auront donné le mandat de percevoir, pour eux, les droits d'exécution. »

» Il est douteux que la solution provisoirement admise par le gouvernement produise des effets pratiques. Sera-t-il admis notamment que nul ne sera reçu à réclamer des droits au nom d'auteurs non mentionnés dans les listes à publier par le *Moniteur ?* Il sera difficile de le soutenir à l'encontre du texte de la loi, qui ne stipule, pour l'exigibilité des droits, aucune condition. Dans ce cas, la solution préconisée aura une portée très restreinte.

» Un membre est d'avis qu'une mesure aisée à réaliser consisterait à indiquer sur les publications exposées en vente ou mises en circulation si l'exécution ou l'interprétation en sont autorisées, libres de droits. Toute œuvre dont les exemplaires ne mentionneraient pas l'affranchissement resterait, quant à son exécution, soumise au droit d'auteur.

» Mais cette solution nécessiterait un changement de législation que le gouvernement semble désireux d'éviter.

» Il faudra donc se résigner à attendre l'effet des publications promises par M. le ministre de l'intérieur et de l'instruction publique, en émettant le vœu de les voir paraître sans plus de délai. Des mesures s'imposent, d'autant plus urgentes que tout récemment des individus, se disant agents du gouvernement, ont parcouru le pays, s'adressant, à la veille des foires et kermesses, aux cabaretiers, aux directeurs de sociétés de musique et de fanfares et leur extorquant des droits d'auteur ! »

⚜

M^lle^ Maubourg est engagée à Covent-Garden pour la saison prochaine.

⚜

M^lle^ Elsa Ruegger, la jeune violoncelliste bruxelloise, vient de remporter à Berlin de grands et enthousiastes succès. En dernier lieu, elle a eu l'honneur d'être appelée à la cour impériale, sur l'ordre spécial de l'Empereur, pour se faire entendre devant Leurs Majestés l'Empereur et l'Impératrice, les trois aînés des princes et de nombreux invités. Leurs Majestés félicitèrent et remercièrent M^lle^ Elsa Ruegger avec beaucoup d'amabilité, et l'Empereur lui fit remettre une très jolie broche portant la couronne impériale et le chiffre W en brillants.

⚜

Les professeurs de mandoline, mandole, luth et guitare, ainsi que les artistes exécutants et amateurs, sont invités par le cercle « la Mandoline », sous la présidence de M. Pietrapertosa, mandoliniste solo de l'Opéra de Paris, à assister à une réunion publique qui aura lieu dimanche le 23 avril, à 2 heures, à la Maison Pleyel, rue Royale, 99, à Bruxelles.

Cette réunion a pour but de rechercher les moyens de propager l'art de la mandoline.

⚜

Aujourd'hui dimanche 23 avril, à 2 heures, quatrième concert du Conservatoire. On y exécutera l'*Actus tragicus* (*Gottes Zeit*) de J.-S. Bach, ainsi que la *Neuvième Symphonie* de Beethoven.

⚜

Le 28 avril, à la salle Erard, M. A. Wilford donnera sa dernière séance de musique de chambre. En dehors de quelques nouvelles mélodies et duos de sa composition, on y entendra son deuxième quatuor pour piano et cordes (première exécution).

⚜

M. Désiré Pâque, pianiste-compositeur, donnera par invitation une audition de ses œuvres, le samedi 29 avril, à 8 1/2 heures précises, à la salle Erard, 4, rue Latérale.

CORRESPONDANCES

ANVERS. — Le cercle flamand « Diesterweg » a donné la semaine dernière, au Théâtre royal, un concert vraiment artistique et qui a réussi au-delà de toute attente.

Le morceau capital était la *Rédemption* de César Franck, le maître si dédaigné de son vivant, aujourd'hui de plus en plus apprécié.

L'exécution a été remarquable. Louons M^lle^ Eeckels, qui a dit aussi la *Procession* du même maître, et le récitant, M. l'avocat de R., qui a déclamé avec beaucoup de feu et d'expression.

La soirée avait commencé par la *Fest-Ouverture* de Schumann, où M. Léopold Selens, un fort bon ténor, s'est fait applaudir. Elle s'est terminée brillamment par la *Kaiser-Marsch* de Wagner, cette page grandiose qui donne une impression si puissante de robustesse.

Les chœurs et l'orchestre se sont distingués. Complimentons, comme il le mérite, M. J. Bom, qui a fait toutes les études de cet artistique concert et a conduit ses troupes à une victoire incontestée.

BELFORT. — La Société philharmonique a donné son troisième concert de la saison avec le plus éclatant succès. Sous la direction énergique de M. Schwœderlé, cette société fait de sérieux progrès, et les encouragements lui viennent de toutes parts.

Les ouvertures d'*Egmont* et des *Noces de Figaro*, le prélude de *Lohengrin*, ont été très convenablement rendus; mais c'est à l'étude du *Concerto* en *mi* bémol de Beethoven que la Philharmonique avait plus particulièrement consacré tous ses soins. Aussi l'exécution a-t-elle été excellente, très enlevée, sans le moindre accroc, ce qui n'est pas peu dire quand il s'agit d'une œuvre de cette envergure. Le piano était tenu par M^lle^ Louise de Roussen, toute jeune artiste, qui a donné au public ravi une interprétation tout à fait remarquable de cette œuvre géniale. Aussi l'élève distinguée de M^me^ Klaisy a-t-elle été l'objet des ovations les plus méritées, ovations qui se sont renouvelées après l'exécution parfaite du *Septuor* de Saint-Saëns.

La Société philharmonique avait eu la bonne fortune de s'assurer le concours de M^me^ Léon Fellmann, dont le soprano magnifique, accompagné par l'orchestre, a superbement interprété la grande scène du deuxième acte du *Freyschütz*. L'excellente artiste a ensuite délicieusement murmuré la berceuse du *Pardon de Ploërmel* et un air du *Saïs* de M^me^ Olagnier, que l'auditoire charmé a accueillis avec le plus sympathique enthousiasme.

Les œuvres de Beethoven, Mozart, Weber, Saint-Saëns, Meyerbeer, Wagner qui ont été entendues dans ce concert démontrent qu'un goût éclairé et purement artistique préside à l'élaboration des programmes. Aussi est-ce bien sincèrement que nous adressons nos vives félicitations à la laborieuse Philharmonique et à son sympathique et zélé directeur, M. Schwœderlé. J. J.

BORDEAUX. — Après les flons-flons italiens de la *Bohème*, la direction du Grand-Théâtre a voulu offrir aux Bordelais une denrée d'importation plus septentrionale. Le spécimen choisi fut *Princesse d'Auberge*, l'opéra flamand de M. Jan Blockx, accueilli, avec des fortunes diverses à Lille, Rouen et Nantes. A vrai dire, le choix de la direction aurait pu être plus heureux. Nous ne reviendrons pas ici en détail sur l'affabulation du poème de M. Nestor De Tière, que connaissent déjà les lecteurs de cette revue. On nous dit que la traduction française ne rend pas la saveur et la personnalité du texte original. Dans tous les cas, rarement livret nous parut moins intéressant et moins musical. On l'a comparé, bien à tort selon nous, à celui de *Carmen;* mais la Rita de M. De Tière n'a gardé aucun des traits distinctifs de l'héroïne de Mérimée; elle ne fait qu'en accentuer tous les côtés vulgaires et affecte, pendant les trois actes du drame, je ne sais quelle allure de fille des rues on ne peut plus déplaisante à la scène. Quant à la musique de M. Blockx, de consciencieuse structure, elle mérite par là même le respect. Malheureusement, le soin de l'écriture ne suffit pas dans une œuvre d'aussi longue haleine, et il nous faut bien avouer que les idées mélodiques sont vraiment pour la plupart bien ternes, sans personnalité et mal mises en valeur par une instrumentation lourde et sans relief. Les cuivres sont traités parfois d'une façon gauche, tandis que la sonorité du quatuor est souvent confuse et sans éclat. Néanmoins, à part le grand *finale* du second acte, pourtant polyphonique à souhait, cette musique n'est que rarement vulgaire et ne recherche pas un succès facile et tapageur, — et ceci seulement suffirait à mettre l'œuvre de M. Blockx bien plus haut dans notre estime que la *Bohème*. On s'en veut souvent, en écoutant *Princesse d'Auberge*, de ne pas en goûter davantage les indéniables qualités, tandis qu'à l'audition des scènes écrites à la hâte par le Massenet transalpin qu'est M. Puccini, on est bien vite lassé de ce prétendu vérisme musical et de cette kaléidoscopie papillotante sans portée et inutilement tapageuse. Comme dans toutes les autres villes où *Princesse d'Auberge* a été représentée, M. Blockx dirigeait l'orchestre à Bordeaux le jour de la première, et le public lui fit sympathique accueil. M^lle^ Mary Boyer fut une Rita à la voix un peu grêle, mais à la silhouette pittoresque; M. Jérôme chanta Merlyn sans grande expression, mais d'une voix sonore. Les autres rôles étaient convenablement tenus, et les décors brossés, comme pour la *Bohème*, avec un louable soin.

A *Princesse d'Auberge*, dont le succès fut éphémère, a succédé le *Werther* de Massenet, déjà joué à Bordeaux, et dont la reprise a eu lieu devant une salle à moitié vide, malgré une distribution convenable et une réclame savamment organisée. Le public commencerait-il à se dégoûter de la musique du maître, dont on a tant abusé à Bordeaux, et témoignerait-il par son abstention son désir de voir le Grand-Théâtre être désormais moins hospitalier à cette musique pour demi-mondaines énervées? S'il en était ainsi, nous ne pourrions que vivement l'en féliciter et souhaiter avec lui que la direction comprît enfin qu'il y a des œuvres inédites de grande valeur qui dorment au fond des cartons, et n'attendent pour en sortir que l'intelligente initiative d'un directeur vraiment artiste, et non exclusivement commerçant. Nous n'en voulons pour preuve que le *Roi Arthus* de Chausson, *Armor* de Lazzari, *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *Louise* de Charpentier, sans parler des ouvrages de Berlioz et de Franck, qu'on ne joue jamais, et de tout le répertoire wagnérien. Il y a là toute une besogne à accomplir, pour laquelle la réorganisation de notre théâtre s'imposerait. Puissions-nous ne pas toujours être réduits à prêcher dans le désert et voir un jour exécuter au Grand-Théâtre de Bordeaux, non de la musique écrite

suivant le goût du jour par des fabricants habiles et peu consciencieux, mais des œuvres enfin, mûries à loisir par de véritables artistes, dignes plus que bien d'autres d'être connus et appréciés du grand public ! GUSTAVE SAMAZEUILH.

GAND. — Le Cercle des Concerts d'hiver fera entendre le 23 avril, à 4 heures de l'après-midi, l'*Oratorio de Noël* de J.-S. Bach, pour orchestre, chœurs, solistes et orgue. A cette occasion, M. Maurice Kufferath a donné mardi dernier une conférence des plus intéressantes sur J.-S. Bach et son œuvre. L'éminent directeur du *Guide Musical* a exposé avec la haute compétence qu'on lui connaît les caractéristiques du génie de Bach et l'influence énorme que le vieux *cantor* de Leipzig a exercée sur tous les maîtres qui lui ont succédé.

M. Potjes, professeur à notre Conservatoire royal, avait bien voulu prêter son concours gracieux à cette soirée; il a fait entendre : la *Fugue chromatique,* deux numéros du *Clavecin bien tempéré* qu'il a exécutés avec une véritable maîtrise, puis la bourrée en *si* mineur (*gavotte*) de la *Deuxième Sonate* pour violon solo de Bach, arrangée par Saint-Saëns, et enfin la grande *Fugue* d'orgue en *sol* mineur, transcrite par Liszt. M. Potjes a obtenu, dans l'exécution de ces différents morceaux, un succès aussi vif que mérité.

— Samedi dernier a eu lieu, au Cercle artistique, un concert de charité auquel ont pris part MM. Smit et Potjes, professeurs au Conservatoire royal de Gand, qui ont fort bien exécuté la *Kreutzer Sonate* de Beethoven. M. Potjes s'est en outre produit dans la *Romance* pour piano, en *fa* majeur, de Schumann et dans une étincelante *Polonaise* de Liszt. M. Smit, dont nous avons si souvent déjà dit le talent magique, a joué avec l'intensité d'expression que nous lui connaissons depuis longtemps : l'*Andante religioso* de Fr. Thomé et l'*Habanera* de Sarasate. Les ovations qui ont accueilli M. Smit après la brillante exécution de ces deux morceaux nous ont valu, comme *bis*, une *Danse espagnole* de Sarasate.

Quant à la partie vocale, mentionnons tout spécialement M^{me} Dirckx-Vandeweghe, dont la magnifique voix de contralto a porté admirablement dans l'air de *Samson et Dalila*. La délicatesse avec laquelle elle a su dire *Novembre* de Thémisot lui a valu de chaleureux applaudissements.

MARCUS.

LIEGE. — Le Cercle Piano et Archets a donné, vendredi dernier, sa seconde séance musicale. Programme entièrement inédit.

De M. Guy Ropartz, MM. Maris, Bauwens, Foidart et Pécleis ont fait connaître une *Fantaisie brève* en quatre courtes parties, empreintes d'une mélancolie âpre et d'accents sévères, toujours avec cette sonorité intense qui caractérise l'école de César Franck; puis un *Lamento*, du même, pour piano et hautbois, réunissait MM. J. Jaspar et Dambois. Cette pièce d'inspiration élevée présente aux deux instruments des dessins élégants et les auditeurs ont applaudi avec conviction. Puis est venue la jolie *Fantaisie sur des thèmes populaires français* pour piano et hautbois de M. Vincent d'Indy.

M. Abel Orban, répétiteur au Conservatoire, a chanté ensuite l'Invocation de *Briséis*, l'opéra posthume de Chabrier, et la *Vague et la Cloche*, mélodie avec orchestre de Henri Duparc. Habilement secondé par M. Jaspar, l'excellent chanteur est sorti de façon imperturbable des intonations difficiles de *Briséis*, et il a su apporter le caractère d'émotion passionnée et de déclamation imagée qu'il faut ressentir dans la *Vague et la Cloche*.

Le *Quintette* en *mi* mineur de Christian Sinding termina la séance et rassembla tous les membres du Cercle Piano et Archets. C'est une œuvre bien écrite, dans des formes usuelles, avec abondance de réminiscences. Le *Final allegro* a le mieux porté par sa fougue et grâce à sa partie de piano élégante et mouvementée.

NAMUR. — Le Cercle musical nous avait convié le 12 avril à un concert de charité qui a obtenu le plus vif succès.

La part faite à l'orchestre était très large. Nombres d'œuvres étaient exécutées pour la première fois à Namur : la *Marche triomphale* de Wambach, à l'orchestration mouvementé; les *Danses flamandes* du maître Jan Blockx; enfin, deux parties de la *Résurrection de Lazare* de l'abbé Perosi, une primeur en Belgique. C'est à M. Balthazar-Florence que nous avons dû d'entendre cette œuvre si discutée. Elle a produit ici, — je le constate simplement — une profonde impression.

La part faite aux solistes n'a pas été moins importante. On a vivement applaudi la belle voix si bien conduite de M^{me} Armand (arioso du *Prophète*, *Hymne au printemps* de Augusta Holmès et l'air d'*Eurydice*), la virtuosité enchanteresse de M^{lle} Clotilde Balthazar-Florence (*Concerto* de Mendelssohn et *Polonaise* de Wieniawsky), enfin le ténor éclatant de M. Gueury, très applaudi dans le *Preislied* des *Maîtres Chanteurs* et un air du *Ligeoës égâgi* du vieux Hamal.

Superbe fête, en somme, dont la réussite est due au talent et au zèle jamais lassé de M. Balthazar-Florence.

NOUVELLES DIVERSES

Un comité vient de se constituer en Allemagne pour la publication des œuvres de Carl Ditters von Dittersdorf, l'un des compositeurs les plus féconds et les plus renommés (en son temps) de la fin du siècle dernier. Il avait mis en symphonie les *Métamorphoses* d'Ovide, et il est cité dans l'histoire de la musique allemande comme l'un des fondateurs de l'opéra germanique, avant Mozart et Weber, qu'il précéda d'ailleurs. Les *Métamorphoses* de Dittersdorf passaient pour perdues. Elles

ont été retrouvées en 1898 seulement. Pour l'histoire de la symphonie, et plus particulièrement de la symphonie descriptive et à programme, ces partitions ne seront certainement pas sans intérêt.

C'est à Leipzig, chez les éditeurs Reinecke que paraîtront ces œuvres curieuses.

— Au Kursaal de Montreux vient de se clore la saison des concerts symphoniques d'hiver, sous la direction de M. Oscar de Juttner. Ces concerts ont été au nombre de vingt-six.

Il a été donné, pendant cette saison :

Vingt-huit symphonies, dont cinq en première audition; six poèmes, dont deux en première audition; trente-huit ouvertures, dont sept en première auditon; trente-deux morceaux classiques, dont neuf en première audition.

Parmi les solistes qui se sont fait entendre à ces concerts, citons les noms de Pablo de Sarasate, Tivadar Nachez, M[lle] Anna Hegner, violonistes; M[me] Teresa Carreno, M[lle] Blanche Selva, Eugène d'Albert, Ernest Schelling, pianistes; M. Echinger, violoncelliste, etc.

Cela n'est vraiment pas banal. Aussi les concerts de Montreux sont-ils très suivis.

— Avant de rentrer à Paris prendre ses quartiers d'été, M. Camille Saint-Saëns annonce à ses intimes une petite fugue... au Brésil!

De Las Palmas (îles Canaries), où il réside en ce moment, il se trouve presque à moitié chemin de Rio-de-Janeiro, et son humeur voyageuse n'a pu résister au plaisir de voir l'hémisphère sud.

Le maître a été encouragé dans ce déplacement par un impresario qui est venu lui proposer un engagement pour diriger quelques concerts symphoniques dans la capitale brésilienne, et son retour annuel en France, fin mai, se trouve donc retardé jusqu'à fin juillet.

— Le *Baptême de Clovis*, l'oratorio composé par M. Th. Dubois, à la prière de l'archevêque de Reims, sur l'ode de Léon XIII à la France, à l'occasion du centenaire de 1896, sera exécuté à Reims, sous la direction du maître, le 11 mai prochain, jour de l'Ascension.

Le cardinal Langénieux, lors de son dernier voyage à Rome, a présenté lui-même l'œuvre au Saint-Père. Non seulement, Léon XIII a fait le plus gracieux accueil à cet hommage, mais il a voulu exprimer à l'éminent directeur du Conservatoire de Paris toute sa satisfaction, en l'élevant à la dignité de commandeur de l'Ordre de Saint-Grégoire, et il a décidé qu'après l'audition de Reims l'oratorio serait exécuté à Rome.

La ville de Reims offre d'excellentes ressources au point de vue musical, et on a pu grouper facilement deux cents exécutants choisis parmi les meilleurs amateurs et professionnels de la ville. Les chants seront soutenus par un orchestre de quatre-vingts instruments.

— On nous écrit de Varsovie que M. Henri Marteau, le jeune et déjà célèbre violoniste, vient de terminer dans cette ville une brillante tournée en Russie et en Pologne. A Varsovie, M. Marteau a été l'objet d'une véritable ovation après l'exécution du *Concerto* en *mi* bémol majeur de Mozart, et surtout de l'*andante*, dont l'artiste a su faire ressortir le charme poétique par un cantabile admirablement soutenu et exempt de toute exagération.

M. Marteau a encore joué à ce concert des *Stances* de J.-A. Wiensberger, la seconde partie du *Caprice* d'E. Guiraud, les variations de la *Sonate à Kreutzer* de Beethoven, avec l'excellent pianiste polonais Michalowsky, et il a terminé par le *Concerto* en *si* mineur de Saint-Saëns.

— M. Louis Abbiate, le violoncelliste bien connu, vient de rentrer à Paris après une brillante tournée en Russie, qui lui a valu les plus éclatants succès. A Saint-Pétersbourg et à Moscou notamment, il a été acclamé dans les grands concerts symphoniques.

Ajoutons que M. L. Abbiate ne se contente pas de jouer parfaitement du violoncelle : il vient de publier chez l'éditeur Grus, un recueil de mélodies tout à fait distinguées et charmantes.

— La *Résurrection du Christ*, l'oratorio de l'abbé Perosi, n'a pas eu grand succès à Vienne, sous la direction de l'auteur et avec des artistes italiens venus exprès d'Italie pour cette solennité. Les critiques viennois sont loin d'être enthousiastes; leurs comptes-rendus sont plutôt froids. Ils constatent cependant que cet oratorio marque un progrès sensible sur la *Résurrection de Lazare*, entendue il y a quelques semaines.

— M. Edouard Risler vient de donner à Mulhouse un récital de piano qui lui a valu d'innombrables ovations. Au programme, des œuvres de Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert, Chopin, Wagner, Liszt, Chabrier et les *Valses* de M. Reynaldo Hahn, jouées avec un sentiment artistique parfait.

— La semaine dernière, M. Manuel Garcia est entré dans sa quatre-vingt-quinzième année. Le grand artiste, dont la méthode de chant n'a pas veilli et est encore de nos jours en usage partout,

continue à donner des leçons de chant comme s'il n'avait que la moitié de son âge. Il vit, on le sait, à Londres.

NÉCROLOGIE

On nous annonce de Bordeaux la mort d'un musicien distingué, Charles Haring, qui était depuis plusieurs années chef d'orchestre du Grand-Théâtre de cette ville. Il était né en 1849, à Toulouse, où il avait commencé par être second chef au théâtre du Capitole, tout en dirigeant une société orphéonique qu'il avait fondée et pour laquelle il écrivit plusieurs chœurs de bonne allure. Il fit représenter au Capitole, en 1877, un opéra-comique en un acte intitulé, *le Docteur Pyramide*; on en connaît de lui quelques autres : *Le Roi Pan*, *Brimbinus*, et aussi la musique de plusieurs ballets.

— Signalons aussi la mort à Paris de M. Rubé, le remarquable peintre-décorateur de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et de la Comédie française, qui a collaboré à la mise en scène de la plupart des œuvres importantes du répertoire moderne.

Il était âgé de quatre-vingt-quatre ans.

— Notre excellent confrère M. Baudouin Lalondre, sous-bibliothécaire à la Bibliothèque mazarine et directeur du *Journal musical*, vient d'avoir la douleur de perdre son père, M. Théodore Baudouin, chef de musique en retraite de l'école spéciale de Saint-Cyr et ancien professeur de musique au lycée de Beauvais. M. Th. Baudouin était âgé de quatre-vingt-quatre ans.

Nous adressons nos sincères condoléances à M. Baudouin-Lalondre.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

Théatre royal de la Monnaie. — Du 17 au 23 avril : Le Caïd, Milenka; la Walkyrie; Princesse d'Auberge; le Roi l'a dit; Orphée, Cavalleria rusticana ; la Walkyrie. Dimanche : Princesse d'Auberge, Milenka.

Galeries. — La Dame de chez Maxim.

Salle Erard (rue Latérale). — Mardi 25 avril, à 8 1/4 heures du soir, concert donné par Mlle Marie Weiler, cantatrice et MM. Raymond Moulaert, pianiste, René Josz, violoniste, avec le concours de M. Alfred Gietzen, altiste. Programme : 1. Sonate pour piano et violon (C. Franck); 2. a) Berceuse à la Vierge (accompagnement d'alto et piano) (Brahms); b) Egmont, deux chansons de Claire (Beethoven); 3. Suite V, pour alto seul (Bach); 4. Deux mélodies (Franck) : a) Procession. b) Mariage de Roses ; 5. Concerto de violon, première partie (E. Lalo); 6. Quatre mélodies inédites (R. Moulaert). Pianiste accompagnateur : M. G. Minet.

Salle Erard (rue Latérale). — Samedi 29 avril, audition d'œuvres de M. Désiré Pâque. Programme : 1. Première Sonate pour violon et piano, op. 4 (1890), MM. Pochon et Pâque; 2 Suite pour piano, op. 7 (1890); 3. Romance pour alto, op. 24 (1892), M. Gietzen; 4. Troisième Suite pour violon, alto et piano, op. 26 (1893), MM. Pochon, Gietzen et Pâque; 5. a) Ici-bas (poésie de Sully Prudhomme); b) Printemps (poésie de Léon Bovier), deux mélodies chantées par Mme Fichefet; 6. Cinquième Suite pour violon, alto et piano, op. 36 (1896), MM. Pochon, Gietzen et Pâque.

Gand

Dimanche 23 avril, à 4 h., à l'hôtel de ville, exécution de l'oratorio de Noël de Bach, pour orchestre, solistes, chœurs et orgue. — Lundi 24 avril, à 8 h., audition populaire de l'oratorio de Noël.

Paris

Opéra. — Du 17 au 22 avril : Tannhæuser; Guillaume Tell; le Prophète; la Walkyrie.

Opéra-Comique. — Du 17 au 22 avril : Carmen; Phrynée et le Caïd; Beaucoup de bruit pour rien ; Philémon et Baucis, la Navarraise, le Cygne; Beaucoup de bruit pour rien; Philémon et Baucis, la Navarraise, le Cygne.

Conservatoire. — Dimanche 23 avril, à 2 heures, vingtième concert de la Société. Programme : Grande messe en *si* mineur (J.-S. Bach), Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei. Soli : Mmes Lovano, Laffitte; Mlle Landi; MM. Laffitte, Auguez.

Concerts-Colonne. — Dimanche 23 avril, à 2 h. 1/4. Programme : 1. Ouverture de Manfred (Schumann); 2. a) Symphonie en *ré*, sérénade (Scambati) ; b) Cléopâtre, scherzo, orgie (Mancinelli); 3. a) Air de l'opéra Opritchnik (Tschaïkowsky); b) Air de l'opéra le Marchand Kalachnikow (Rubinstein) : Mlle Vera Eigena. Piano : Mlle Gabrielle Donnay; 4. Concerto pour piano (Ed. Grieg) : M. Raoul Pugno; 5. Ouverture de la Fiancée vendue (Smetana); 6. Entr'acte de la Traviata (Verdi); 7. Concerto en *ré* majeur (J. Brahms) : Allegro non troppo. Cadence de Joachim : Miss Leonora Jackson; 8. Mélodies danoises (Heise), chants de la Colombe : Mme Ida Ekman. Piano : Mlle Gabrielle Donnay; 9. Fantaisie, op. 15 (Schubert), orchestrée par F. Liszt : M. Raoul Pugno; 10. Invitation à la valse (Ch.-M. von Weber), orchestrée par F. Weingartner.

Grande salle Erard (13, rue du Mail). — Jeudi 27 avril, à 4 heures, première séance de musique de chambre donnée par I. Philipp, G. Rémy, J. Loeb et la Société des instruments à vent, G. Gillet, Ch. Turban, Hennebains, Reine, Letellier. Programme : 1. Concerto en *la* mineur (J.-S. Bach), piano, flûte et violon; 2. Sonate, op. 69 (Beethoven), piano et violoncelle; 3. Quintette, op. 16 (Beethoven), piano et instruments à vent; 4. Phantasiestücke, op. 88 (Schumann), piano, violon et violoncelle; 5. Octuor, op. 80 (H. Hofmann), cordes et vents.

Salle des Quatuors Pleyel, Wolff & Cie (22, rue Rochechouart). — Vendredi 28 avril, sixième séance. — 1. Concerto, op. 61 (Saint-Saëns); 2. Sonate, nº 4, Hændel (F. A. Gevaert-Colyns); 3. Romance en *fa* (Beethoven); 4. Lamento (J. Guy Ropartz); 5. Fantaisie Stück, op. 33 (F. Gernsheim); 6. Eligie (J. Th. Radoux); 7. Caprice (Hugo Heermann); 8. Parsifal, paraphrase (Wagner-Wilhelmy); 9. « Lointain passé », mazurka nº 3, op. 11 (Eug. Ysaye); 10. Introduction et Scherzo (Ed. Lalo).

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉRO 18

VOLUME XLV

30 AVRIL 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A Bruxelles, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A Paris, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

France et Belgique : 12 francs; Union postale : 14 francs. Pays d'outre-mer : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central**, rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique**. — PARIS : **librairie Fischbacher 33**, rue de Seine; **M. Brasseur**, Galerie de l'Odéon; Mme Lelong, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 18. 30 avril 1899

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — EMILE WAMBACH — A. WILFORD—WILLIAM CART—MARCEL DE GROO—CH. CASTERMANS — L. LESCRAUWAET—J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

Du 1er mai au 30 septembre, le *Guide Musical* ne paraît que TOUS LES QUINZE JOURS.

FR. NIETZSCHE ET R. WAGNER

(Suite. — Voir le dernier numéro)

Au fond, la querelle que Nietzsche cherche à Wagner est moins une querelle d'esthétique qu'une querelle philosophique: « Il faut méditerraniser la musique, dit-il : j'ai des raisons pour avancer cette formule ; il nous faut le retour à la nature, à la santé, à la jeunesse, à la vertu, — et cependant, je fus un des wagnériens les plus corrompus. Je fus capable de prendre Wagner au sérieux. Ah ! que ne nous a-t-il pas fait accroire, ce vieux sorcier ! La première chose que nous offre son art est une loupe ; on regarde au travers, on ne se fie plus à ses yeux. Tout devient grand, Wagner lui-même devient grand. Quel serpent astucieux ! Il nous a dépeint la vie comme faite de sacrifice, de fidélité, de pureté, il s'est retiré du monde pervers en louant la chasteté, et nous l'avions cru ! »

Voilà le fond du dissentiment : c'est l'auteur de l'*Antechrist* qui en veut à l'auteur de *Parsifal*. « La pitié, disait-il, est en opposition avec les affections toniques qui élèvent l'énergie du sens vital ; elle agit d'une façon dépressive » ; et c'est à l'accumulation de pitié qu'il attribuait notre décadence littéraire et artistique, sociale et morale, de Saint-Pétersbourg à Paris, de Wagner à Tolstoï.

C'est ce paradoxe philosophique qui le conduit aux déplorables plaisanteries dont il accable l'œuvre du maître de Bayreuth dans le *Cas Wagner*. Lisez ceci :

« Wagner n'a pensé à rien plus profondément qu'à la rédemption : son opéra est l'opéra de la rédemption. Ceux qui doivent être sauvés chez lui sont tantôt un petit jeune homme, tantôt une petite demoiselle : voilà son problème. » Il nous montre alors dans *Tannhæuser* l'innocence, Elisabeth, sauvant un pécheur intéressant ; dans le *Vaisseau-Fantôme*, le Juif errant sauvé et devenant un « homme de foyer » quand il se marie ; ou encore, dans *Parsifal*, des femmes corrompues (Kundry et les Filles-Fleurs) sauvées par un chaste jeune homme ; ou bien des femmes mariées volontiers sauvées par un chevalier (*Tristan et Iseult*) ou enfin « le vieux Dieu » (Wotan), après s'être compromis moralement sous tous les rapports, sauvé finalement par un libre-penseur, par un être immoral (Siegfried). « Admirez particulièrement la profondeur de cette dernière vue ! s'écrie-t-il. Compre-

nez-vous ? Moi, je n'aurai garde de vouloir approfondir. Je préférerais plutôt prouver que dénier les autres enseignements qu'on peut encore tirer des œuvres citées, par exemple que l'on peut être amené au désespoir ou à la vertu par un ballet wagnérien (encore *Tannhœuser*). »

Tout l'opuscule est farci de traits de ce genre. Bien avant Nietzsche, M. Paul Lindau nous avait donné des parodies vraiment plus spirituelles dans ses *Lettres sur l'Anneau du Nibelung*, auxquelles M. J. Weber fit jadis l'honneur d'une traduction française (1). L'auteur du *Cas Wagner*, sur ce terrain, n'a même pas le mérite de l'originalité ; s'il n'est pas un plagiaire de M. Lindau, il est tout au moins un imitateur.

Pour le fond, Nietzsche n'a pas d'autre idée que celle-ci : Wagner est un malade, Wagner est un décadent. « Les problèmes qu'il porte à la scène sont des problèmes hystériques. Sa passion convulsive, sa sensibilité surexcitée, son goût qui cherche des épices toujours plus fortes, son instabilité qu'il déguise en principes, et particulièrement le choix de ses héros et de ses héroïnes, ceux-ci considérés comme types physiologiques, — c'est tout un musée de malades. »

Des malades ! Siegfried, Brunnhilde, Sieglinde et Siegmund, Lohengrin, Ortrude, Telramund, Hans Sachs, Walther, Eva, Parsifal, Gurnemanz, Tristan, Iseult ! Nietzsche, qui se plaint sans cesse de l'état de ses nerfs, a-t-il jamais su ce qu'était la santé et pouvait-il comprendre ce qu'il y a de sain et de vigoureux dans ces grandes figures ?

Il n'est pas plus sérieux quand il parle de la musique. On a lu ce qu'il dit du « son orchestral » de Wagner opposé au « son orchestral » de Bizet. Il fait bien de ne pas insister sur ce point et de s'en tenir à l'énoncé d'une prédilection personnelle qui reste sans portée, puisqu'elle fut précédée d'une prédilection pour l'art wagnérien infiniment mieux justifiée. Il tombe un peu plus loin dans un verbiage qui ne vaut guère mieux que celui de Tolstoï.

« On peut se passer de toutes les vertus du contrepoint, on ne doit avoir rien appris quand on possède la passion. La beauté est difficile (?), méfions-nous de la beauté; et notamment de la mélodie. Calomnions, mes amis, calomnions toujours ! Si, d'autre part, nous prenons au sérieux l'idéal, calomnions la mélodie ! Rien n'est plus dangereux qu'une belle mélodie ! Rien ne gâte plus sûrement le goût. Nous sommes perdus, mes amis, si l'on se remet à aimer les belles mélodies ! »

L'amère ironie dont Nietzsche enveloppe le vieux cliché antiwagnérien de l'absence de mélodie ne suffit pas, vraiment, pour en renouveler l'à-propos.

Plus loin encore, Nietzsche consacre quelques lignes à la question du style. Le passage est à citer :

« A quoi reconnaît-on toute décadence littéraire ? A ce que la vie n'anime plus le tout. Le mot devient souverain et ressort dans la phrase. La phrase l'emporte sur la page et en obscurcit le sens, la page devient vivante aux dépens du tout, le tout n'est plus un tout... La vie, la vibration et l'exubérance de la vie sont refoulées dans les plus petits organes, le reste est pauvre de vie. Veut-on admirer Wagner, qu'on le contemple à l'œuvre : comme il sépare, comme il obtient de petites unités, comme il les anime, comme il les fait ressortir, comme il les rend visibles ! Mais à cela s'épuise sa force : le reste ne vaut rien... Wagner n'est digne d'admiration, n'est aimable que dans l'invention de ce qu'il y a de plus menu : la conception des détails. On a toute raison en ceci de le proclamer un maître de premier rang. Il est notre plus grand miniaturiste en musique, il condense dans le plus petit espace une infinité de sens et de douceurs. La richesse en couleurs, en atténuations d'ombres, en secrets de lumière mourante, gâte tellement l'auditeur, qu'ensuite, tous les autres musiciens lui paraissent *trop robustes*. »

Ici, le paradoxe touche vraiment à l'aber-

(1) Paul Lindau, Richard Wagner : *Tannhœuser* à Paris; *L'Anneau du Nibelung* à Bayreuth et à Berlin; *Parsifal* à Bayreuth, traduit par Johannès Weber. Paris, Hinrichsen et Cie, 1885.

ration. Un miniaturiste, l'auteur de ces pages puissantes : l'arrivée du Cygne dans *Lohengrin*, la scène du mariage et la scène finale du même opéra, le finale du premier acte de *Tristan et Iseult*, la mort d'Iseult, l'entrée des dieux au Walhall (*Rheingold*), la chevauchée des Walkyries (avec le chœur), la scène des adieux de Wotan, les chants de la forge et le réveil de Brunnhilde (*Siegfried*), les adieux de Brunnhilde et Siegfried, le troisième acte tout entier du *Crépuscule des Dieux*, les prodigieux ensembles des *Maîtres Chanteurs* (premier, deuxième et troisième acte), les deux scènes du Graal dans *Parsifal*, — pour ne citer que quelques-unes des pages saillantes, — tout cela de la miniature, de l'art où le détail domine, où manque la vitalité!

« Qu'il est misérable, embarrassé, dilettantesque, continue Nietzsche, son art de développer, son effort pour combiner ce qui n'a pas grandi séparément? Sa manière, en cela, rappelle les frères de Goncourt, qui sont à rapprocher aussi de Wagner quant au style. On a une espèce de pitié de tant de faiblesse ! »

Faut-il le répéter? la faiblesse n'est pas en Wagner; elle est toute chez le malheureux écrivain dont les facultés troublées errent d'une sensation à l'autre, sans se souvenir d'aucune, sans parvenir à les relier entre elles, sans s'apercevoir même de leur contradiction; car, après nous avoir expliqué que l'art de Wagner est une loupe grossissante, il nous le représente ici comme un art de décadence, se perdant dans la minutie et la préciosité.

« Rien que des phrases courtes de cinq à *quinze* mesures, » écrit-il.

Quinze mesures!

Le pauvre Nietzsche, tout musicien qu'il était, se doutait-il seulement que les phrases de quinze mesures, — ou plutôt de seize, — sont les plus longues que l'on connaisse en musique et que, dans toute l'histoire de l'art, il n'y a pas beaucoup d'exemples de mélodies de cette longueur, de phrases se développant tout d'une venue, sur une pareille étendue, sans répétition de leurs éléments mélismatiques? Dans l'œuvre de Wagner, il s'en rencontre quelques-unes. C'est précisément une preuve éclatante de sa faculté d'invention lyrique, de son don de créateur mélodique.

Mais Nietzsche n'en veut pas démordre. Il se demande même si Wagner était *musicien*. Et il répond : « Il était en tous cas autre chose encore : un incomparable histrion, le plus grand comédien, le génie du théâtre le plus étonnant qu'aient eu les Allemands. Sa place est ailleurs que dans l'histoire de la musique; on ne doit pas le confondre avec les grands authentiques de celle-ci. Wagner *et* Beethoven, c'est là un blasphème, une injustice envers Wagner lui-même. Il n'était comme musicien que ce qu'il était, somme toute, par essence : il devint musicien, il devint poète parce que le tyran en lui, je veux dire son génie de comédien, l'y força. » A la rigueur, ceci pourrait encore s'admettre : la prédominance du génie, de la compréhension dramatique sur toutes les autres facultés est incontestable chez Wagner; mais ce n'est pas de la sorte que l'entend Nietzsche; ce n'est pas du génie dramatique qu'il veut parler, c'est de l'histrionisme, du cabotinisme, de tout ce qu'il y a de faux et d'artificiel dans l'art théâtral. Ecoutez la suite :

« Wagner n'était pas musicien d'instinct. Il l'a prouvé en sacrifiant toutes les lois de la musique (?), ou, pour parler plus nettement, tout style dans la musique, pour en faire ce qu'il voulait avoir, une rhétorique de théâtre, un moyen d'expression, un renfort de gesticulation, de suggestion, de pittoresque psychologique. Wagner peut nous apparaître ici comme un inventeur et un novateur de premier rang; il a multiplié à l'infini la *puissance dialectique de la musique*. Il est le Victor Hugo de la musique, comme langue; et il ne faut pas perdre de vue qu'il s'agit de faire valoir en premier lieu que la musique doit être, dans certains cas, non pas de *la musique*, mais une langue, un outil, une servante du drame, *ancilla dramatica*. La musique de Wagner, non placée sous la protection du goût de théâtre, — un goût très tolérant, — est simplement de la *mauvaise musique, la plus mauvaise peut-être qui jamais ait été écrite*.

Lorsqu'un musicien ne peut plus compter jusqu'à trois, il devient dramatique, il devient wagnérien. Wagner a presque découvert quelle magie peut encore être exercée avec une musique fondue et en quelque sorte élémentaire. Aussi longtemps qu'on est encore enfant, encore wagnérien, on considère Wagner comme *riche*, comme le *summum* de la prodigalité, comme un grand propriétaire dans le domaine du son. On admire en lui ce que de jeunes Français admirent en Victor Hugo, la *largesse royale;* plus tard, on admire l'un et l'autre pour des raisons opposées : comme maîtres et modèles d'*économie*, comme des hôtes intelligents. Personne ne les égale dans l'art de présenter une table princièrement garnie à frais plus modestes. Le wagnérien, avec son estomac de croyant, se rassasie même des illusions de nourriture que lui présente son maître. Nous autres, qui demandons avant tout aux livres comme à la musique le substantiel, qui ne pouvons nous contenter de tables servies seulement pour l'ostentation, nous sommes plus à plaindre. Pour parler plus clairement : Wagner ne nous donne pas assez à mettre sous la dent. Son récitatif : peu de viande, déjà plus d'os et beaucoup de bouillon..... En ce qui concerne le *leitmotiv*, toute comparaison culinaire me fait défaut. Si l'on m'y force, il pourrait peut-être me servir de cure-dent idéal pour me débarrasser de restes d'aliments. »

Combien délicate cette comparaison! Ce badinage plutôt lourd, voilà sans doute ce que Nietzsche entendait, en 1888, par la *gaya scienza*, les pieds légers, la plaisanterie, le feu, la grâce, la grande logique, la danse des étoiles, l'insolente spiritualité, le frisson de lumière du Sud, dont il parle avec une affectation si parfaitement germanique!

Il est inutile d'insister et de nous attarder plus longtemps à ces pages absolument vides d'idées, où le miroitement d'un style souple et nerveux malgré son incohérence, où le cliquetis amusant de quelques mots plus ou moins ingénieux arrêtent seuls l'attention du lecteur.

Quand on referme ce livre et qu'on se demande ce que Nietzsche a voulu y démontrer, quelle idée esthétique s'en dégage, on se retrouve devant le néant; et il ne vous reste que l'impression singulière d'une amertume maladive, d'une causticité exaspérée, d'une violence haineuse où perce la révolte d'un orgueil déçu, d'une vanité blessée.

(*A suivre*). M. KUFFERATH.

MUDARRA

Grand-opéra en quatre actes et sept tableaux, texte de Tiercelin et Bonnemère (version allemande de Brunnemann), musique de F. Le Borne.

(OPÉRA ROYAL DE BERLIN.)

L'œuvre de M. Le Borne n'a eu qu'un demi-succès; de plus, la presse s'est montrée très sévère. Le soir même de la première, et malgré la présence du couple impérial et de la cour, il s'est mêlé des *chut* aux applaudissements.

Ce fait est assez caractéristique, car le public berlinois, outre qu'il est assez apathique de nature, s'abstient toujours de manifestations désapprobatrices quand les personnages princiers assistent à une séance. Cabale de journaux, a-t-on essayé de dire.

Je n'y peux croire, et c'est même inexact matériellement. Les journaux auraient voulu gronder l'empereur, pour s'être intéressé à la représentation d'une nouvelle partition française. Or, il se trouve que les critiques les plus tranchantes proviennent de feuilles ministérielles.

Le *Reichsbote* est surnommé ici le journal de l'impératrice, et la *Norddeutsche* est l'organe du chancelier de l'empire. Au surplus, les rédacteurs musicaux de ces journaux, selon l'usage ici, n'ont rien à voir avec la politique. Le professeur Krause, le docteur Fiege, M. Taubert, de la *Post* (encore une feuille ministérielle), et bien d'autres n'ont pu certes s'inspirer que de leurs sympathies ou antipathies artistiques.

Pour ma part, je trouve qu'ils ont été sans pitié ni considération pour l'œuvre d'un jeune musicien qui s'attaquait à une grande « machine » avec un courage digne d'un meilleur sort.

Si je m'attache à repousser l'histoire d'une prétendue cabale politique, c'est parce que ces légendes, en s'enracinant, deviennent dangereuses. Wagner, en France, et Saint-Saëns, en Allemagne, ont pâti injustement de cette immixtion de

la haine et de la rancune là où elles n'ont que faire.

Que demain un compositeur autrichien, ou suédois, ou italien remporte un grand succès à Berlin, faudra-t-il prétendre que ce résultat est dû aux bonnes relations internationales? Laissons donc ces absurdités.

On a monté à grands frais d'argent, de temps et d'artistes l'opéra de M. Le Borne. Des esprits chagrins trouveront que ces dépenses sont faites en pure perte, puisque le lendemain de l'histoire paraît problématique. Je ne suis pas de cet avis, car, bien que M. Le Borne — et il en conviendrait lui-même — ne fût pas tout désigné par son talent et son prestige pour être le musicien français choisi si l'empereur ou la direction de l'Opéra berlinois voulaient monter une partition nouvelle, il n'en reste pas moins évident que tous les musiciens, surtout les inédits, ont un droit moral d'arriver au public, et ce dans les meilleures conditions possible. Un peu plus ou moins de hâte dans le choix ne fait rien à la chose. Que chacun arrive à se faire entendre, c'est le principal.

Le livret de *Mudarra* a l'aspect complexe et peu satisfaisant d'un compromis entre le drame à phases psychologiques et l'ancienne enluminure en musique. Et dans la réalité, c'est le vieux jeu qui l'emporte; c'est en regardant de plus près les éléments de l'action qu'on y découvre des velléités de drame intime.

Mudarra, le chevalier à l'âme inquiète, à la recherche d'une femme presque imaginaire, qu'il trouve enfin, mais pour la repousser, pourrait avoir quelque chose de la sombre et amère figure du Don Juan de Lenau. Ces linéaments intéressants, qui auraient pu motiver un drame concis, réduit au minimum de personnages et de tableaux, sont noyés dans la vieille défroque du *Prophète* et autres élucubrations remplies d'incidentes, d'amusettes vaines.

Ce qui a préoccupé les auteurs, dirait-on, c'est le *morceau*, la fausse variété fatigante dont l'opéra ancien avait fait un dogme. Rappelez-vous les deux ineptes choristes du premier acte de la *Juive*, qui entament une dispute oiseuse à propos d'un pot de vin dérobé. Ces deux choristes, symboliques en leur genre, me poursuivaient, me menaçaient, m'obsédaient pendant nombre de périodes de *Mudarra*, avec ses batailles et ses processions.

Et je reproche au musicien de s'être laissé tenter trop facilement par le « morceau » à faire, petits chœurs, petits ballets et intermèdes, toutes choses qu'il réussit, ma foi! aussi bien qu'un autre.

C'est une ligne que je souhaitais, un trait marquant qui fît de Mudarra autre chose qu'un ténor, et des autres personnages quelque chose de mieux que des pantins revenus du grenier aux accessoires.

Qu'il y ait dans la partition de la polyphonie, du contre-point très fort, des harmonies hardies, de la mélodie ininterrompue, je n'y contredis pas et j'admire le tout. Mais il n'y a rien de tout cela dans le vieux *Joseph* du vieux Méhul (pour prendre un maître français), et pourtant il s'y trouve l'accent biblique qu'il fallait.

Or, le rôle de Mudarra ne porte pas en soi son caractère synthétisé en traits décisifs. Alienor, la femme qui est enfin son idéal, et qui quitte tout pour lui, ne porte pas non plus l'estampille dramatique et musicale. Les autres, tout de convention, s'agitent dans le vide.

Ce n'est plus, dès lors, qu'à un point du vue restreint, de métier, que l'on peut apprécier la partition musicale de M. Le Borne. Il a de l'ingéniosité; le détail est adroit, parfois piquant. L'orchestration m'a paru lourde, comme faite non d'un jet commun avec la pensée originale.

Du Wagner s'infiltre naturellement çà et là, plus que de raison. Et j'ai même noté au passage des accords de cuivres aigus à la d'Indy. Il y a des périodes aimables, des ballets amusants. En un mot, si l'on renonce à chercher une pensée directrice qui régisse tyranniquement l'œuvre et lui donne une orientation dramatique définie, on se trouve devant une production honorable, d'un faire soigné, et qui ne méritait peut-être pas l'hostilité d'une partie du public et de la presse de Berlin. Exécution bonne en général. M. R.

Chronique de la Semaine

PARIS

CONCERTS COLONNE (Théâtre du Châtelet)

Comme contre-partie du Festival de musique française, M. Edouard Colonne a donné, le dimanche 23 avril, pour clore la série des grands concerts du Châtelet, une séance entièrement consacrée à la musique internationale.

Parmi les virtuoses de nationalité étrangère que nous a présentés M. Edouard Colonne et qui sont Mmes Vera Eigena, Ida Ekmann et Léonora Jackson, il faut placer en toute première ligne Mme Eigena, qui est une cantatrice de premier ordre. Arrivée à Paris il y a quelques mois seulement, après avoir chanté avec succès au Théâtre impérial de Saint-Pétersbourg, Mme Vera Eigena, qui

est d'origine russe, a eu le bonheur de rencontrer sur sa route Mme E. Colonne, qui l'a accueillie avec sa bonté accoutumée et lui donna les meilleurs conseils. C'est en russe qu'a chanté cette remarquable artiste, et nous pouvons dire quelle douceur a cette langue, après avoir entendu la « chanson de Natacha », tirée de l'*Opritschnik*, opéra de Tschaïkowsky, représenté en 1874 à Saint-Pétersbourg, et l'air d'Alena, extrait du drame de Rubinstein : *Kalaschnikoff le Marchand.* Mme Vera Eigena a dit en grande virtuose ces deux fragments importants. Son soprano est d'une grande étendue et résonnait admirablement dans l'immense vaisseau du Châtelet. Les notes de tête ont un charme, un velouté surprenants. Si le « medium » a besoin d'être encore un peu travaillé, les notes dans les registres graves et élevés ont une amplitude superbe. Voilà une cantatrice qui, hier, absolument inconnue à Paris, arrive du premier coup au triomphe. Elle a été acclamée au théâtre du Châtelet.

Mlle Ida Ekman, Alsacienne d'origine, croyons-nous, a travaillé depuis un long temps avec Mme Colonne; elle a été élevée à bonne école. Aussi la méthode est-elle excellente. Sa voix a moins de charme, moins d'étendue que celle de Mme Eigena; elle n'en est pas moins excellente, un peu dure peut-être dans le registre élevé. Elle a chanté, accompagnée au piano par Mlle Gabrielle Donnay, des mélodies danoises de Heise. Ces « Chants de la Colombe », formant un cycle comme les « Amours du poète » de Schumann, sont bien écrits et pensés; mais ils n'offrent pas assez de contrastes : de là une certaine monotonie provenant surtout de la teinte profondément triste qui règne dans ces pages.

On doit être bien sûr de soi et posséder un mécanisme prodigieux pour oser présenter au public une œuvre renfermant des difficultés aussi grandes que celles accumulées dans le *Concerto* pour violon en *ré* majeur de Brahms. Il faut avouer que ni Schumann, ni Brahms n'ont été très heureux dans la création de morceaux spéciaux pour cet instrument. Ce n'était point leur affaire : ces grands génies qui, dans leurs immortelles symphonies, dans leurs œuvres superbes de musique de chambre, n'ont eu aucun souci du trait, ont dû être fortement gênés lorsqu'ils ont voulu écrire des pages de pure virtuosité. Il n'y aurait donc pas lieu de juger Johannès Brahms après l'audition du *Concerto* en *ré*, pas plus que Robert Schumann après celle du *Concerto* que Joachim possède en manuscrit et, à juste titre, n'a jamais voulu publier. Mlle Léonora Jackson, qui est, dit-on, une élève de Joachim, possède une très belle technique, une justesse parfaite, du style et des qualités de son, notamment sur la chanterelle. Peut-être force-t-elle un peu trop la note. On ne peut que la féliciter de son interprétation de l'œuvre de Brahms, qui lui a valu de nombreux applaudissements.

Notre Raoul Pugno, — suivant l'expression favorite du très aimable confrère M. Julien Torchet, — n'a qu'à se présenter aujourd'hui devant le public du Châtelet, qui l'idolâtre, pour être acclamé; c'est peut être le seul exemple d'un artiste se faisant entendre consécutivement devant les mêmes auditeurs et remportant une victoire aussi éclatante. L'exécution magistrale du *Concerto* de Grieg et de la *Fantaisie* (op. 15) de Schubert a été pour lui un long triomphe.

Parmi les morceaux nouveaux présentés par l'orchestre du Châtelet, nous préférons la « sérénade » de la *Symphonie* en *ré* de Sgambati, un musicien sérieux qui a produit de belles pages de musique de chambre. Les contours de sa sérénade sont un peu indécis ; mais il y a du charme dans ce chant des violons, avec accompagnement des violoncelles en pizzicati. Le « scherzo-orgie » de *Cléopâtre*, musique de scène de Mancinelli, ne manque pas de couleur et de vie.

L'ouverture de la *Fiancée vendue* de Smetana, opéra de demi-caractère, est amusante avec son motif de fugue passant des seconds aux premiers violons, des violoncelles aux contrebasses, et courant, trottant à travers la préface instrumentale d'une œuvre qui, donnée en 1866 au théâtre de Prague, eut un si vif succès qu'elle franchit bientôt les frontières de la Bohême.

Quel contraste entre l'ouverture de *Manfred* de Schumann et l'entr'acte de la *Traviata* de Verdi. Ces deux pages ont été l'une et l'autre exécutées dans le sentiment propre à chacune d'elles!

Pour finir, l'*Invitation à la valse* de Weber, dérangée par M. F. Weingartner. Il y a, selon nous, des non-sens dans l'orchestration de telles ou telles parties de cette page, pianistique avant tout, et des effets qui amènent même, dans la conclusion, une certaine trivialité. Revenons, si vous le voulez bien, à l'orchestration de Berlioz. H. Imbert.

⚜

A la salle Erard, nous retrouvons le virtuose Paderewski avec ses qualités et ses défectuosités, les premières pesant moins dans la balance que les secondes. Dès l'abord, il est possible de se méprendre sur le talent de M. Paderewski; il étonne par son prodigieux mécanisme, par une légèreté du trait, surtout par son audace. Mais en l'écoutant attentivement, on s'aperçoit vite qu'il joue presque uniquement pour l'effet. A quoi servent d'abord ces sortes de préludes qu'il nous sert avant de commencer à jouer telle ou telle œuvre de maître, sinon à prouver qu'il vise à épater son public en frappant le clavier avec une violence et une brutalité absolument désagréables? On dirait qu'il cherche à rendre au piano les souffrances que cet instrument lui fit endurer pendant sa jeunesse. Et cette violence, nous la retrouvons dans l'exécution de toutes les pages de puissance! Voyez comme Pugno attaque le clavier... et vous jugerez aussitôt de la différence existant entre un artiste profondément musicien et un artiste qui

n'est qu'un virtuose. Il en est de même pour les contrastes, les rythmes, les mouvements, qui sont exagérés. Avec tout cela, le maniérisme domine; Paderewski appartient à la classe des pianistes qui jouent au pigeon-vole! Tous ces effets à côté sont insupportables dans l'interprétation des grandes pages des classiques, surtout dans la *Sonate* en *ré* mineur (op. 31, n° 2) de Beethoven. Dans l'*Impromptu* en *si* bémol, dans la *Sérénade* de Schubert, il a été sec, maniéré, manquant de rondeur. Il étonne, mais il n'émeut pas. Et quelle vélocité exagérée, quelle brutalité dans cette superbe page le *Roi des Aulnes*, qui devrait être présentée avec un style que, malheureusement M. Paderewski ne possède pas! Il a dit mieux les *Variations et fugue* sur un thème de Hændel de Johannès Brahms, et encore mieux la *Fantaisie* en *fa* mineur, les *Trois Etudes* et le *Nocturne* en *ré* bémol majeur de Chopin. Ce sont évidemment les œuvres de ce maître, où règne souvent une grande fantaisie, qui sont les plus en rapport avec son jeu.

Si nous ne craignons pas de dire peut-être un peu trop brutalement notre sentiment sur le talent de M. Paderewski, c'est qu'il est un artiste arrivé au sommet de la gloire. Notre appréciation ne peut donc pas lui nuire et ne modifiera en rien l'opinion d'une partie du public, qui, du reste, à la salle Erard, a prouvé par ses nombreux applaudissements qu'il ne partageait pas notre manière de voir.

M. Paderewski donnera à cette même salle Erard deux autres concerts, le samedi 29 avril et le mardi 2 mai.

H. I.

Le Quatuor tchèque : — Nous avons dit déjà, et fort souvent, le bien que nous pensions du célèbre quatuor, composé de MM. Karl Hoffmann, premier violon; Oskar Nedbal, alto; Joseph Suk, second violon, et le professeur Hans Wiham, violoncelle. Nous ne reviendrons pas aujourd'hui sur les qualités que possèdent ces quartettistes, dont la première est une homogénéité à nulle autre pareille. Cette fois, c'est à la salle de la Société de Géographie qu'ils se sont fait entendre et qu'ils furent applaudis par un public enthousiaste. Mais nous devons dire le petit désappointement que nous avons eu au début de la séance, en ne retrouvant pas dans ce quatuor la puissance de son que nous avions reconnue en d'autres occasions. Il nous semblait que les habiles artistes avaient adapté une sourdine à leurs instruments. La cause de cet étouffement du son provient uniquement de ce que la scène de la salle de Géographie est recouverte d'un tapis épais, qui éteint prodigieusement la sonorité des cordes. C'est un fait connu, mais qu'il est bon de signaler de nouveau aux artistes.

Le programme comportait le *Quatuor* en *sol* mineur de Volkmann, œuvre bien connue, dans laquelle se révèlent de solides qualités de facture et des idées souvent charmantes; le *Quatuor* en *mi* mineur de Smetana, que le Quatuor tchèque nous avait déjà révélé et dans lequel l'auteur a voulu peindre d'une façon pittoresque les divers épisodes de sa vie. Le morceau qui nous a le moins plu est l'*allegro moderato, alla polka*, dont cependant le second thème, avec ses notes enflées et portées du premier et du second violon, est comme un souvenir de Schubert; il y a une certaine volupté dans ce gracieux motif. La séance prenait fin avec le superbe *Quatuor* en *mi* mineur de Beethoven, où la puissance de sonorité faisait défaut par la raison que nous avons indiquée ci-dessus.

Nous devons également faire remarquer que dans le Quatuor tchèque, les instrumentistes ne sont pas placés aux pupitres comme dans nos quatuors. Voici leur position : Premier violon faisant face à l'alto, second violon au violoncelle. Bravo encore au professeur Hans Wihan, pour la façon intelligente avec laquelle il gradue l'intensité des *pizzicati!*

H. I.

Charmant, ce trio des frères Thibaud : Jacques, Joseph et Francis, classés ainsi par ordre de mérite! Jacques est le jeune violoniste qui tient le premier pupitre aux Concerts Colonne et dont la réputation a déjà dépassé les frontières; Joseph, le pianiste, est moins connu, mais il le sera davantage lorsqu'on aura été à même d'apprécier son grand talent; enfin, Francis est un violoncelliste qui, bien que beaucoup moins fort que les deux précédents, saura bien faire son chemin. Ils ont joué en un excellent style un *Trio* de Beethoven. M. Jacques Thibaud a émerveillé les auditeurs avec l'*Introduction et Rondo capricioso* de Saint-Saëns, exécuté avec une aisance et un charme incroyables, la *Romance* en *sol* de Beethoven et les *Airs russes* de Wieniawski, œuvrette sans valeur musicale, mais qui a servi à prouver que le jeune violoniste se jouait de toutes les difficultés. Malgré un état maladif que la pâleur de son visage indiquait, M. Joseph Thibaud a déployé des qualités de belle sonorité, de mécanisme dans la *Ballade* en *sol* mineur, la *Ballade* en *la* bémol majeur de Chopin, la *Fileuse* de B. Godard, et la *Treizième Rapsodie* de Liszt. M. Francis Thibaud a joué deux belles pages, l'*Elégie* de G. Fauré, empreinte d'un sentiment profondément triste, et le *Cygne* de Saint-Saëns, qui vaut un peu mieux que le *Cygne* de MM. Mendès et Lecocq.

Ces trois jeunes artistes avaient obtenu le concours de M^lle^ Lina Pacary, qui pose pour le grand soprano dramatique, bien que certaines notes dans le médium soient pâteuses et, dans le registre élevé, criardes, et qui ne réussit que médiocrement dans l'interprétation de *lieder* comme ceux de M. G. Fauré.

H. I.

⚜

M. Daniel Herrmann a une superbe tenue comme violoniste; il appartient certes à cette grande école qu'a formée Joachim. A la rédaction de son programme (20 avril à la salle Pleyel), on devine quel artiste sérieux il est. Aucun morceau de nature à ne faire briller que le virtuose, mais des œuvres très belles, très musicales, telles les *Sonates* de Brahms op. 100, n° 2, et de Tartini en *sol* mineur, les *Danses slaves* de A. Dvorack, pour piano à quatre mains, violon et violoncelle, l'air de la *Passion selon saint Matthieu* de J.-S. Bach, dans lequel le violon se marie si heureusement à la voix. M. D. Herrmann était un peu ému au début (il a une telle modestie !); mais il n'en a pas moins dit, avec l'excellente partenaire M^lle^ Boutet de Monvel, dans un style pur et avec ce calme, cette lenteur, dirions-nous, même que réclament les œuvres de Brahms, la belle *Sonate* op. 100, n° 2. Puis il a enlevé magistralement la *Sonate* en *sol* mineur du vieux maître Tartini, une page magnifique qui fait songer à Hændel. Dans l'air de la *Passion selon saint Matthieu*, M^lle^ O'Rork le secondait admirablement. Cette artiste possède un très bel organe, plein, souple, bien étoffé, et du style. Aussi a-t-elle été acclamée non seulement dans cet air de Bach, mais encore dans des mélodies fort gracieuses de M. René Brancour, que l'auteur accompagnait.

I.

⚜

L'excellent artiste M. René Chausarel donne en ce moment, à la salle Erard, deux auditions pour piano et violon, avec le concours de M. Hayot, dont nous aimons toujours à apprécier le fin et distingué talent. Au programme de la première séance, la *Sonate* en *la* majeur de Brahms, la *Sonate* en *si* bémol de Mozart et celle en *la* majeur de César Franck. Il est impossible de désirer union plus intime de deux instruments, se faisant valoir l'un l'autre et se réunissant pour donner une impression d'ensemble d'une puissance incomparable. Les morceaux présentés au public le sont avec un discernement d'érudit, et ce n'est pas la première fois que nous remarquons qu'il y a un art de composer son programme. Il y a aussi un art de l'exécuter, et cet art-là, M. René Chausarel le possède dans tous ses détails et à un degré supérieur. C'est ce qui explique un succès de si bon aloi. La prochaine séance aura lieu le lundi 8 mai. A. M.

⚜

Il semble qu'au fur et à mesure que les concerts dominicaux abusent un peu des grands virtuoses du piano et du violon, la vraie, la saine musique tende de plus en plus à s'épanouir dans les petites séances, qui ont lieu presque quotidiennement chez Pleyel ou chez Erard. Si le concerto sévit au Châtelet ou au Cirque d'Eté, ailleurs les œuvres immortelles des plus grands maîtres classiques et modernes trouvent des interprètes dignes d'elles et prennent leur revanche. De courageux artistes ont pensé qu'il était indigne d'eux de se produire seulement à titre de phénomènes et qu'ils recueilleraient des lauriers plus durables en mettant leur talent au service des plus nobles inspirations. Parmi ces artistes, je mets en première ligne les deux frères Thibaud, qui ont donné cette semaine deux séances de sonates du plus haut intérêt. Une véritable ovation leur était réservée après l'exécution de la *Sonate* de C. Franck. Le sublime de l'œuvre, l'entraînante éloquence de l'interprétation ont transporté les auditeurs, et à maintes reprises les applaudissements ont éclaté émus, spontanés et sincères. Venant après un tel chef-d'œuvre, j'avoue que la *Sonate* de Grieg m'a laissé assez froid. Sans doute, les mélodies ont du charme, mais le développement est vide et l'on sent que l'auteur s'essouffle au flanc des hauteurs, que le génie de C. Franck escalade sans effort. J'ai mieux goûté la *Sonate* de Mozart, si alerte, si exubérante d'éternelle jeunesse et dont l'*andante* a été dialogué avec une absolue fraternité de talent par MM. Joseph et Jacques Thibaud. ALBERT GROZ.

⚜

La première séance de musique de chambre donnée à la salle des Quatuors Pleyel par MM. Firmin Touche et Louis Aubert, avec le concours de M^lle^ Emma Holmstrand, MM. Denayer et Feuillard, avait attiré un nombreux public, qui a fait fête à tous ces jeunes et vaillants artistes. C'est beau, la jeunesse ! On était heureux de trouver, dans l'interprétation de belles œuvres, un enthousiasme, une vibration qui n'existent plus souvent lorsque des ans est survenu l'irréparable outrage. Aussi bien dans le *Trio* à cordes en *ut* mineur de Beethoven que dans la *Sonate* en *mi* majeur de Bach et dans le *Quatuor* en *sol* mineur de Mozart, MM. Firmin Touche, Louis Aubert, Denayer et Feuillard ont été excellents. M^lle^ Emma Holmstrand, de l'Opéra-Comique, a été très goûtée dans *Ombra mai fu*, avec accompagnement de violoncelle (Hændel) et dans *Au loin* de Schumann et la *Violette* de Mozart.

I.

⚜

M. Van Winckel est un violoncelliste doué de sérieuses qualités. Les auditeurs réunis à la petite salle des Quatuors Pleyel le 20 avril l'ont applaudi après l'interprétation d'un *Lied* de Vincent d'Indy, d'une *Romance sans paroles* de Fauré, de la *Danse des Elfes* de Popper et d'un *Andante* de Sitt. Il a joué également avec beaucoup de sûreté, avec l'excellent concours de M^lle^ Schöller, la *Sonate* pour piano et violoncelle de Saint-Saëns, et, avec celui non moins précieux de M. F. Touche, un *Duo* pour violon et violoncelle, sans accompagnement, de Beethoven.

⚜

Le charmant duo Madeleine et Jean ten Have sont toujours les jeunes et excellents artistes que l'on a joie à entendre. La technique est aussi parfaite chez eux que le style. C'est dire qu'à la salle

des Agriculteurs de France, le 21 avril, ils ont recueilli force applaudissements après l'exécution de la *Première Sonate* de Saint-Saëns, dont M. Jean ten Have a enlevé le fin *scherzo* avec une légèreté dans le *staccato* tout à fait remarquable. Il a dit non moins bien la *Suite* de Sinding et, avec le concours de sa sœur et de M. Salmon, le beau *Trio* nº 2 de Robert Schumann. Il faut croire que le régime végétarien sied bien à Mlle ten Have; car jamais elle ne fut mieux maîtresse de son clavier en interprétant trois délicieuses pièces de Félix Mendelssohn. Notons enfin le grand succès de la cantatrice Mme Evangeline Florence, qui est un véritable rossignol, avec sa charmante voix d'une grande agilité, d'une pureté exquise jusque dans les notes les plus élevées : c'est la limpidité du cristal! *Care selve* de Hændel, la *Pastorella* de Teracini, ont été finement et délicieusement chantés. Voilà une voix très originale! H. I.

⚜

L'administration rappelle aux intéressés que les manuscrits du concours musical ouvert par la ville de Paris devront être déposés à la préfecture de la Seine (service des beaux-arts) du 1er au 15 décembre 1899, dernier délai. Ce concours, auquel sont appelés tous les musiciens français, a pour objet la composition d'une œuvre musicale de haut style et de grandes proportions, avec soli, chœurs et orchestre, sous la forme dramatique ou symphonique. Les concurrents sont libres de faire composer ou de composer eux-mêmes leur poème. Sont exclues les œuvres déjà exécutées ou celles qui présentent un caractère liturgique.

⚜

L'œuvre d'orgue de César Franck, triomphalement révélée au public par M. Albert Mahaut, l'été dernier, à la Salle des Fêtes du Trocadéro, devient cette année l'objet préféré des maîtres de l'orgue, M. A. Guilmant consacrera une de ses séances de la saison aux œuvres de musique religieuse de César Franck, et le premier propagateur de l'œuvre, M. Albert Mahaut, donnera son deuxième concert, le jeudi 18 mai prochain, à la Salle des Fêtes du Trocadéro.

⚜

Samedi 6 mai, à neuf heures du soir, salle Pleyel, concert du célèbre pianiste-compositeur E.-M. Delaborde. Au programme, des œuvres de Bach, Weber, Beethoven, Schumann, Alkan, Mendelssohn, Gluck, Haydn, Mozart et Liszt.

⚜

Le samedi 6 mai aura lieu, à la salle Erard, un unique concert donné par Mme Berthe Marx-Goldschmidt et Sarasate, avant leur départ pour l'Angleterre. Ils feront entendre : *Fantaisie* de Schubert, *Sonate à Kreutzer, Fée d'amour* de Raff, etc. L'intérêt de cette séance se passe de commentaire.

BRUXELLES

Le Conservatoire royal a clos, dimanche dernier, la série de ses merveilleux concerts d'abonnement par une réaudition de l'*Actus tragicus* (*Gottes Zeit*), de Bach, et de l'incomparable *Neuvième Symphonie* de Beethoven. On se rappelle que ce concert avait dû être ajourné par suite de l'indisposition du premier basson. Celui-ci, M. Bogaerts, était cette fois très vaillant à son poste, sans doute parce que, dans l'intervalle, il a été nommé titulaire de la classe à la succession du regretté Neumans. Peut-être aussi est-ce qu'il faut aux musiciens du tempérament pour résister aux exigences artistiques de M. Gevaert. Elles sont du reste tout à l'honneur de l'éminent directeur; nul ne s'entend mieux que lui à faire vibrer les masses instrumentales et chorales, pour le plus grand bien de l'art et la plus grande jouissance de ses auditeurs.

Les deux œuvres interprétées pour cette clôture de la saison du Conservatoire la synthétisaient presque : l'*Actus tragicus* de J.-S. Bach, l'une des plus puissantes fresques de la musique classique, opposé à la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, la réalisation la plus vaste de la polyphonie romantique.

L'interprétation a été parfaite d'ensemble, et d'une accentuation aussi fraîche qu'émotionnante. Les chœurs ont été particulièrement vibrants. Le finale de la cantate de Bach a eu toute la somptuosité sonore des fêtes liturgiques, et l'explosion chorale de la *Neuvième* a été enlevée avec maëstria.

Les solistes étaient : Mme Landouzy, Mlle Flament, MM. Dufranne, Demest et Dequesne.

N. L.

⚜

La Société royale l'Orphéon a donné lundi dernier son concert annuel dans la salle de la Grande Harmonie. La vaillante phalange chorale est une des plus populaires de Bruxelles, et son chef, M. Ed. Bauwens, contribue pour une forte part à la rendre sympathique.

La séance débutait par le *Second Psaume de David*, mis en musique par Ad. Samuel. Très belle exécution par les chœurs, qui ont enlevé encore d'une façon aussi artiste que vibrante, sous le bâton énergique de M. Bauwens, un chœur de Radoux, les *Emigrants irlandais* de Gevaert et *Leyde délivrée*, la belle scène lyrique avec double chœur et soli d'O. Roels, imposée en division d'honneur au concours de Gand en 1898.

On a entendu au même concert M. L. Disy, très en progrès, qui a chanté avec goût l'air de *Sigurd* de Reyer; M. Anthoni, le distingué flûtiste; M. et Mme Delstanche et M. Moyaerts. Tous ces éléments réunis ont terminé la soirée par une brillante exécution du trio du *Toréador*, avec flûte solo, d'Ad. Adam. N. L.

⚜

⚜

M. Arthur Wilford avait organisé vendredi un concert à la Maison Erard. Il s'y présentait en qualité d'auteur et de virtuose. Au programme : les variations de la *Troisième Sonate* en *fa* mineur de Schumann, le *Quatrième Impromptu* de Schubert, des œuvres de Brahms, Grieg, Saint-Saëns, enfin, un *Quatuor* de M. Wilford, pour piano, violon et violoncelle, œuvre nouvelle, d'inspiration honorable,et des mélodies du même auteur, chantées par M. J. Smit, baryton.

⚜

La section symphonique de la Société royale de la Grande Harmonie avait organisé un concert gala cette semaine, en l'honneur du prince Albert et de Mme la comtesse de Flandre.

Bruxelles compte plusieurs orchestres d'amateurs, et tous sont intéressants à entendre, si l'on veut constater d'une manière tangible les progrès de l'art musical dans le public.

Le groupe instrumental de la Grande Harmonie comporte une quarantaine d'exécutants, recrutés dans les diverses classes de la bourgeoisie. Il est dirigé par M. Léon Dubois, directeur de l'Académie de musique de Louvain, qui avait mis au programme deux œuvres de sa composition : *Aspiration*, un adagio pour instruments à cordes,et sa *Marche des Communiers flamands*.

La *Siegfried-Idylle* de Wagner eût gagné à rester en portefeuille, tandis que les *Scènes pittoresques* de Massenet ont trouvé une interprétation colorée et bien rythmée.

M. Henri Merck, violoncelliste solo de la Monnaie, a retrouvé sa belle sonorité d'antan dans le *Kol Nidrei* de Max Bruch et dans trois pages de Schumann, Saint-Saëns et Popper.

Mlle Collet s'est fait applaudir dans des mélodies de Van Dam et Massenet, et M. Deru s'est fait un succès très personnel dans le *Concerto* pour violon et orchestre de Mendelssohn et dans des fragments de Wilhelmy et Sarasate. Bref, une soirée agréable et de bon goût. N. L.

⚜

Le Deutscher Gesangverein, sous la direction de M. Ernest Closson, a donné vendredi son audition annuelle, qui avait réuni à la Grande Harmonie toute la colonie germanique. Comme toujours, le programme se composait d'œuvres de choix, où se reconnaît le goût élevé du jeune directeur de ce chœur mixte : *Mer calme pour heureuse traversée* de Beethoven, *Psaume XXIII* de Schubert, pour double quatuor, deux *Chants de l'Avent* d'Edgard Tinel, de belle et noble sonorité, enfin, la dernière série des *Zigueunerlieder* de J. Brahms; c'est là un ensemble varié d'œuvres de caractère et de style différents, où un chœur mixte peut montrer ces qualités, et le Gesangverein en possède : il a de l'ensemble, de l'onction du rythme, de la sûreté. A part quelques défaillances de justesse dans le *Psaume* de Schubert, les autres pièces ont été très bien rendues, en particulier les *Chants bohémiens* de Brahms, enlevés de verve, avec gaîté et rythme.

Les intermèdes ont été remplis par Mlle Marie Weiler, qui, de sa jolie voix claire, a dit des *lieder* de Jensen, Grieg, Strauss et un air des *Saisons* de Haydn, et par M. Emile Bosquet, qui a fait chanter et tumultueusement vibrer son Stainway dans les *Variations sérieuses* de Mendelssohn, l'*adagio* de la *Sonate* 58 et le grand *Scherzo* en *si* mineur de Chopin.

⚜

Très intéressant le concert de Mlle Weiler, auquel ont pris part MM. Raymond Moulaert et Josz. L'œuvre la plus considérable de cette séance était certainement la *Sonate* de César Franck, exécutée par MM. Moulaert et Josz. M. Josz possède une jolie sonorité alliée à un mécanisme très clair. Il a fait non moins bonne impression dans la *Sonate* que dans la première partie du *Concerto* de Lalo. Nous avons entendu ensuite l'une des sonates de Bach pour violoncelle, transcrite pour alto par M. Léon Van Hout. M. Gietzen a joué cette œuvre très difficile, hérissée de difficultés, avec une maestria vraiment remarquable. Voilà pour la partie instrumentale.

Mlle Weiler, dont on connaît la jolie voix, s'était chargée de la partie vocale, et elle s'en est acquittée avec charme et grâce. Notons trois mélodies de M. Raymond Moulaert, assez intéressantes, mais encore peu personnelles. Mlle Weiler les a fort bien mises en valeur.

⚜

M. Van Winckel, l'excellent violoncelliste dont notre correspondant de Paris nous a dit le succès à la salle Erard, a donné mardi,à la salle Kevers, une audition privée qui n'a pas été moins goûtée et qui a permis à l'excellent artiste de faire apprécier par un public choisi ses belles qualités de son, de technique et de style.

⚜

Un généreux mécène vient de donner à la ville 300,000 francs pour la construction d'une salle destinée aux concerts classiques.

Ajoutons, hélas ! qu'il ne s'agit pas de Bruxelles, mais de New-York. Les journaux américains nous apportent cette nouvelle. Souhaitons qu'il se trouve des imitateurs en veine de générosité dans notre bonne ville.

⚜

La saison du théâtre de la Monnaie se termine cette semaine. Mercredi, on donnera la *Walkyrie* pour les adieux de M. Seguin, le seul véritable artiste de la maison, qui nous quitte.

Jeudi, clôture, spectacle coupé pour les adieux de la troupe.

⚜

La quatrième séance donnée par le Quatuor Thomson, Laoureux, Van Hout et E. Jacobs, aura lieu le mercredi 3 mai, à 8 1/2 heures du soir,

dans la grande salle du Conservatoire. On y exécutera le *Quatuor* 15 de Beethoven et le *Quatuor* 4, en *ré* mineur, de Schubert.

⚜

Dimanche 7 mai, à 8 heures du soir, à la Monnaie, quatrième concert d'abonnement des Concerts populaires, sous la direction de Hans Richter, chef d'orchestre du théâtre de Bayreuth et de l'Opéra de Vienne. Au programme, la *Première Symphonie* de Brahms, la *Suite* en *ré* de Bach et la *Symphonie pastorale* de Beethoven. La répétition générale aura lieu la veille, également au théâtre et à la même heure.

Ce concert, sous la direction de l'illustre kapellmeister, clôturera dignement la saison musicale.

Pour les places, chez Schott.

⚜

On annonce pour mardi prochain, à la Maison d'Art, une intéressante séance de musique de chambre. Au programme, du Hummel, du Mendelssohn, du Dvorack et du Schubert.

Exécutants : Mme Marie Everaers (pianiste), MM. Enderlé (violon) et Bouserez (violoncelliste).

⚜

L'Association des Chanteurs de Saint-Boniface interprétera le dimanche 30 avril, à 10 heures du matin, la messe *O quantum gloriosum est* de Tomas-Luis Vittoria (1540-1608). Au Graduale : *Choral* pour orgue de J.-S. Bach; à l'Offertoire : *Motet à la sainte Vierge* pour ténor, basse et chœur d'enfants avec accompagnement d'orgue de Witt; sortie : *Fugue* en *sol* majeur pour orgue de J.-S. Bach.

CORRESPONDANCES

BERLIN. — Soixante ans de virtuosité au premier plan, et sans qu'il soit question de retraite encore, voilà le bilan de la situation artistique de Joseph Joachim. Aussi les amis, élèves et admirateurs du maître ont-ils clos la saison des concerts par une belle fête en commémoration de la première apparition de Joachim devant le public. Voilà soixante ans de cela qu'un jeune garçon au front intelligent débuta dans un concert, à côté de son maître, avec qui il joua un morceau à deux violons. Et l'impresario Wolff, qui voit tout, qui sait tout, a retrouvé et lu les articles de la critique du temps. On prédisait alors au petit Joachim un bel avenir. Il égalerait Baillot, disait-on. Il est devenu Joachim.

Donc, cette semaine, il y a eu un concert de gala dont le produit était destiné à la caisse de secours des musiciens. On avait réuni un orchestre monstre, que conduisait M. Fritz Steinbach, de Meiningen. Les violons, une soixantaine, étaient d'anciens élèves du vieux maître, et tout le quatuor avait jadis et naguère passé dans sa classe de quartette. On a joué du Bach, du Beethoven et aussi des pièces des amis illustres de Joachim : Brahms, Schumann, Mendelssohn. Puis, sur les instances de l'auditoire, Joachim a consenti à jouer le *Concerto* de Beethoven.

Joachim, qui fut et qui est virtuose, professeur, quartettiste, compositeur et chef d'orchestre, a même débuté comme orateur. Il a prononcé une allocution pleine de bonne grâce et de finesse, où il a dit toute sa reconnaissance.

Hourras, pluie de fleurs, congratulations et banquet animé.

Et nous joignons nos félicitations à toutes celles qu'a reçues le vénérable jubilaire.

M. R.

BRUGES. — Un véritable événement, la plus belle, la plus importante manifestation artistique de ces vingt dernières années à Bruges, telle a été la double exécution de l'oratorio *De Schelde* de MM. E. Hiel et P. Benoit, qui vient de terminer la saison musicale et la quatrième année des concerts du Conservatoire.

Elle était attendue avec impatience, cette solennité que l'on préparait depuis trois mois, sous l'impulsion intelligente et énergique de M. A. Wybo, directeur des chœurs du Conservatoire. Et comme tout n'était pas allé sans de petites et de grosses difficultés, d'aucuns étaient incertains du résultat final. Celui-ci, hâtons-nous de le dire, a dépassé toutes les espérances, et nous avons eu, le 16 et mieux encore le 20 avril, une interprétation vivante, chaude, enthousiaste, de la plus fraîche, de la plus exubérante des partitions du maître flamand.

Ah! la belle œuvre que cet oratorio *De Schelde!* Comme elle déborde de vie, de couleur, d'inspiration mélodique! Comme elle est infiniment savoureuse et poétique! C'est qu'ici tout respire la saine virilité, la joie de vivre et d'aimer, le sentiment de la nature, et surtout l'amour du sol natal, où Benoit a trouvé une source intarissable de généreuse inspiration. Toute cette partition a été écrite d'enthousiasme, en pleine jeunesse, à l'âge où rien encore n'avait affaibli dans l'âme du musicien l'écho des premières sensations devant la beauté des sites de notre Flandre. Tout, ici, est en dehors, tout est rythme, couleur, poésie; tout chante sans effort, depuis l'introduction symphonique et la fraîche idylle qui suit, jusqu'aux accents entraînants d'allégresse populaire de la fin, en passant par le grandiose fragment d'épopée qui forme le panneau central de ce radieux triptyque.

Le poème de M. E. Hiel est superbe et inspiré, et réalise, dans sa partie historique, une suite de tableaux de toute beauté, savoir l'évocation, en une buée de rêve, des scènes héroïques et douloureuses de l'histoire de Flandre : Zannekin appelant les Kerels au combat contre l'étranger; Artevelde conduisant les communiers à la défense des libertés communales; Guillaume d'Orange, enfin, évoquant les Gueux, qui surgissent à sa voix, prêts à lutter pour la liberté de conscience. Ici, nous

atteignons le point culminant de l'oratorio; le tumulte des combats, la véhémence des fureurs populaires, tout cela s'y trouve dépeint avec une frappante plasticité d'évocation, en des pages d'une beauté impérissable. Il faut avoir entendu ces luttes des Kerels, dominées par le cri *Vlaandren den Leeuw!* puis cette épique et effrayante chevauchée des Gueux *Wij draven over 't veld!* Cette saisissante vision de notre sanglant XVI^e siècle se résout en un chant large, le *Wilhelmus van Nassauwen*, pris ici dans une allure de chant de triomphe, et qui reviendra, à la fin de l'œuvre, majestueux et grandiose comme un hymne religieux.

Toute cette seconde partie est à tirer hors pair; c'est aussi celle qui a été interprétée avec le plus de chaleur, — tellement qu'à chaque exécution, la salle, debout, éclatait en une longue clameur d'enthousiasme, enveloppant dans une même ovation l'œuvre, les exécutants et leur chef, M. A. Wybo, qui avait si bien su faire passer en eux son âme d'artiste.

D'autres pages encore, non moins belles, abondent dans la première et dans la troisième partie; citons les admirables récits du poète, et surtout celui qui ouvre la troisième partie; le chœur des pêcheurs, le chœur en forme de lied populaire : *Als bieën door de bloemen*, le *Hei hi!* du batelier, si original et qui, interrompu par les chants des deux amoureux, aboutit, par un procédé cher au compositeur, à une explosion chorale, *Zij varen*, d'un effet saisissant.

Mentionnons encore, le superbe chant d'Artevelde, une maîtresse page, de grandeur souveraine, puis, plus poignante, plus tragique encore, l'exclamation du Taciturne, *De menschen lijden...*, les duos d'amour, etc... Mais il faudrait tout citer dans cette partition si puissamment inspirée, si belle, si émouvante!

L'exécution a été ce qu'elle devait être, après des mois de travail intelligent et persévérant, c'est-à-dire de tous points excellente, admirable, frisant par moments la perfection. Les chœurs surtout se sont distingués par la précision et la justesse des attaques, le fondu des ensembles, l'ampleur et la belle sonorité des accords. L'orchestre a droit à des éloges sans réserve pour la façon dont il a accompli sa tâche ardue, tant dans les préludes et dans les passages à découvert, que dans les accompagnements parfois si vétilleux. D'ailleurs, il faut bien le dire, chacun ici, une fois les difficultés du début écartées, chacun y est allé de tous ses moyens, de tout son cœur, et c'est ainsi que M. Wybo a obtenu un résultat qui est un vrai triomphe pour lui et la phalange d'exécutants qu'il a animés de la flamme de son enthousiasme.

Quant aux solistes, ils ont été à la hauteur de leurs rôles; M. Henry Fontaine a été admirable dans le rôle principal (le Poète) et dans les rôles épisodiques d'Artevelde, de Guillaume d'Orange, etc., déployant les trésors de sa voix superbe, la grandiose et marmoréenne pureté de son style qui font de lui un remarquable chanteur d'oratorios; M^me Soetens-Flament, merveilleuse dans le rôle de la jeune fille, avec des accents émouvants et la fraîcheur de son beau mezzo; M. De Bom, un ténor à la voix pleine de charme, à la diction impeccable; M. De Jonghe, enfin, qui a su mettre en relief le petit rôle du Leliaart.

Que dirons-nous de M. A. Wybo, qui avait assumé la tâche ardue et périlleuse de préparer, de conduire à la victoire tous ces éléments mis à sa disposition par le Conservatoire, et qui a dirigé les exécutions du *Schelde* avec la sûreté, l'autorité d'un musicien de haute valeur?

Chargé par l'Uunion des anciens élèves de l'Athénée, de la direction de son concert annuel, M. Wybo avait pour la première fois l'occasion de monter une œuvre de l'envergure du *Schelde*. Pendant des mois, il a travaillé, préparé lui-même tous les détails de l'exécution avec un zèle désintéressé, une conscience artistique dont seuls ses collaborateurs ont pu se rendre compte.

Après avoir été à la tâche, M. Wybo a été à l'honneur; il doit avoir oublié toutes ses peines, à voir l'œuvre magistrale de Peter Benoit, si bien rendue et si bien comprise.

Quelle satisfaction plus grande que le triomphe des concerts des 16 et 20 avril, que les acclamations du public et des exécutants, et surtout que les éloges significatifs d'artistes comme Mathieu, Van Gheluwe, Duclos, Le Brun, Mestdagh, Rinskopf, etc. Nous nous permettons d'y ajouter nos modestes félicitations.

Et pour finir, un respectueux hommage au mécène dont la généreuse intervention a rendu possible l'exécution du *Schelde*, et qui vient de demander à maître Benoit l'autorisation d'en faire graver à ses frais, la partition d'orchestre.

L. L.

CONSTANTINOPLE. — A mesure que nous nous approchons de la fin de la saison l'abondance des concerts s'accroît.

D'abord deux concerts de bienfaisance, l'un à l'Union française avec un bon orchestre, sous la direction de M. Nava, le plus estimé de nos kapellmeister, retiré depuis deux ans pour cause de santé. On l'a salué à son apparition au pupitre et applaudi après l'interprétation soigneuse de *Visegrad* de Wolkmann et de l'ouverture de *Sigurd* de Reyer, toutes deux en première audition. Le soliste de ce concert était M^me Grosser, qui a joué avec l'orchestre le *Concerto* en *sol* majeur de Beethoven; malgré une exécution relativement saillante, nous trouvons que cette pianiste accélère toujours les mouvements, ce qui fait manquer la cohésion entre les parties concertantes.

Le concert annuel de bienfaisance à l'ambassade de Perse a eu lieu le 16 avril. Nous remarquons que ces concerts deviennent d'année en année plus monotones. A part une première audition satisfaisante du deuxième *Concerto* de Saint-Saëns pour deux pianos, par M^lle Noblet et

M. Dethier, nous n'y avons trouvé rien d'intéressant. On a donné encore une exécution superficielle du *Quatuor* (op. 16) de Beethoven; de plus, le violoniste Wondra nous a joué assez élégamment, mais d'une façon saccadée un morceau de Vieuxtemps et une *Danse espagnole* de Sarasate.

J'ai à mentionner encore deux récitals de violon par Markees, un élève de Joachim. Parmi d'autres œuvres intéressantes, nous retenons surtout une remarquable interprétation de la *Sonate* en *la* mineur (op. 101) de Brahms, de haute envergure, et du premier *Concerto* de Bruch, avec M^me^ Grosser au piano.

Trop rare, l'excellent quatuor Romano a fait aussi une courte apparition en jouant en première audition le *Trio* de Lalo (op. 29), dans une fête nationale italienne. On nous dit qu'ils préparait pour l'année prochaine des séances intéressantes; nous les entendrons avec grand plaisir.

Le 20 avril, M^lle^ Joannidès donnait son second concert d'une façon brillante. La charmante artiste nous a joué excellemment le beau *Concerto* en *la* mineur de Henselt, dont la partie d'orchestre était réduite à un second piano tenu par M. Della Sudda bey. Autant elle a eu de force et de dextérité dans l'*allegro patetico religioso*, autant elle a mis de simplicité dans la seconde partie du même concerto et dans la *Sonate* en *la* mineur de Schubert. D'autre part, elle a été très soucieuse du rythme et du phrasé dans le *Presto* en *ré* mineur de Scarlatti et la *Campanella* de Liszt; le prélude (*Goutte de pluie*) de Chopin a fait la plus belle sensation. L'auditoire, fort nombreux, n'a pas manqué, après tout cela, d'adresser de longs applaudissements encourageants à cette gracieuse artiste.

Wondra bey nous jouait au même concert du Sarasate et du Wieniawsky, et M^lle^ Simonidès chantait avec un sentiment délicat la *Mélodie persane* de Rubinstein et l'*Anneau d'argent* de Chaminade.

Dans ma prochaine correspondance, je vous parlerai de Henri Marteau, le violoniste bien connu, qui, de retour de Russie, donnera deux concerts à Constantinople. HARENTZ.

GAND. — Le *great event* de la semaine, et même de la saison, a été l'exécution, par le Cercle des Concerts d'hiver de l'*Oratorio de Noël* de Bach. L'œuvre colossale du maître de chapelle de la Thomaskirche de Leipzig, exécutée dimanche dernier à l'hôtel de ville, a produit sur le public nombreux une impression profonde. Nous ne redirons pas ici les beautés de l'*Oratorio de Noel*. Il est trop connu des lecteurs du *Guide*.

L'exécution de cette œuvre merveilleuse, hérissée de difficultés, a été superbe dans son ensemble, irréprochable en certains endroits. Les chœurs surtout ont droit à toutes nos félicitations et méritent des éloges sans restrictions. Comme voix, comme ensemble, comme fondu, c'était parfait; aussi l'exécution du formidable ensemble précédant le choral qui termine la deuxième partie de l'œuvre a-t-elle soulevé un enthousiasme comme rarement on en avait vu à Gand. Dans les chorals, si nombreux chez Bach, les chœurs ont été parfaits également. Adressons à ce sujet des félicitations très sincères et très méritées à MM. Beckaert et Hullebroeck, pour le soin qu'ils ont apporté aux répétitions des chœurs.

Quant à l'orchestre, il fut moins parfait peut-être que les chœurs, bien qu'il se soit brillamment acquitté de sa tâche. Dans la *Symphonie des Bergers*, véritable joyau musical par lequel débute la deuxième partie, les bois étaient parfaits, mais nous eussions préféré peut-être un peu moins d'ardeur du côté du quatuor à cordes. Les solistes, M^me^ Raick, MM. Vanderhaeghen et Bresou, ont été à la hauteur de leur rude et magnifique mission. M. Bresou a une voix souple, très bien assise dans le médium; en outre, il est un musicien solide, un diseur accompli. Le ténor, M. Vanderhaeghen, s'est parfaitement tiré d'affaire; sa voix est bonne, agréable, et sa diction très nette. M^me^ Raick est une artiste de très grande valeur; l'expression de sa voix, la simplicité et la franchise de son style, conviennent merveilleusement aux chefs-d'œuvre de notre art. Quant à M^me^ Rika-Damman, soprano, elle n'avait, visiblement, pas tous ses moyens.

Le lendemain a eu lieu l'audition populaire de la même œuvre, exécutée dans les mêmes conditions; le prix d'entrée avait été fixé uniformément à trente centimes; aussi y avait-il foule dans le vaste vestibule de l'hôtel de ville, et c'est au milieu des acclamations d'une salle électrisée que se sont fait entendre les derniers accords de l'*Oratorio*.

Enfin, à l'homme modeste dont l'intelligence supérieure a su comprendre le chef-d'œuvre, au chef courageux qui a lutté sans défaillance, pendant plusieurs mois, contre des obstacles matériels sans cesse renaissants, et contre une opposition inepte, à l'artiste éminent qui a su imposer enfin, bien mieux, faire partager sa conviction, à M. Paul Boedri, disons simplement : « Au nom de tous ceux qui professent la religion des grandes et belles choses, soyez remercié de leur avoir donné cette joie. Triomphez de vous voir associé si hautement à l'une des plus admirables manifestations artistiques; souffrez même que, pour cela, onvous porte envie. »

C'est définitivement le samedi 6 mai, à 8 heures du soir, qu'aura lieu le dernier concert d'abonnement du Conservatoire royal. On y entendra : ouverture de *Geneveva* et le *Concerto* en *la* mineur (op. 54) pour piano de Schumann; la *Symphonie* (n° 3) en *fa* de Brahms; l'air de *Freyschütz*, le *Concertstück* en *fa* (op. 79) pour piano, et l'ouverture d'*Obéron* de Weber. Comme solistes : M^lle^ Wauters et M. Camille Gurickx.

La répétition générale aura lieu le vendredi 5 mai, à 2 heures. MARCUS.

LYON. — Continuant son ingénieuse propagande wagnérienne, M. J. Tardy, l'ardent wagnérien bien connu à Bayreuth, conviait le 17 avril l'élite musicale et mondaine de Lyon à entendre des fragments de *Siegfried* et du *Crépuscule des Dieux*. Ce fut en 1897, lors de l'apparition des *Maîtres Chanteurs* sur la scène lyonnaise et pour faire connaître les trop nombreuses pages coupées à travers la partition, que M. Tardy eut l'heureuse idée de ses auditions-causeries. Le succès ayant été éclatant, M. Tardy continua en 1898 par l'*Or du Rhin* et la *Walkyrie*, complétant cette année la Tétralogie par *Siegfried* et le *Crépuscule*. M. Tardy ouvre lui-même l'audition par une intéressante et littéraire étude historique, musicale, de l'œuvre de R. Wagner, puis relie les fragments chantés par des commentaires aussi judicieux qu'enthousiastes sur les héros légendaires, les thèmes musicaux. Dans la salle, peu éclairée, les chanteurs, leurs pupitres, le piano sont habilement voilés par des gazes violettes et, malgré l'extrême élégance de l'auditoire, l'attention et le silence sont méritoires. Ce sont de simples amateurs qui osent s'approcher des hauteurs sans pareilles de ces partitions redoutables, mais des amateurs d'une haute culture artistique, d'une conscience dévouée, d'un respect absolu, heureux de travailler, de répéter sans lassitude. C'est avec joie que je cite Mme Robin et Mlle Montet, qui s'étaient partagé le terrible rôle de Brunnhilde; leurs voix splendides, leur excellent style, ont été dignes des pages sublimes qu'elles interprétaient; unies au joli soprano de Mme Poncet, elles ont délicieusement chanté le trio des filles du Rhin ; puis le beau contralto de Mlle Molard (Erda), l'autorité et l'ampleur de M. Boutard (Wanderer); enfin, Siegfried, c'était M. Brin (ex premier cor solo du Grand Théâtre de Lyon), élève de l'excellent professeur Dauphin. Son succès a été tel qu'il a été aussitôt engagé comme fort ténor au théâtre de Rouen pour créer Siegfried. Ce jeune et intelligent artiste, s'il continue à travailler avec autant de zèle et de joyeux courage (joyeux comme Siegfried), devriendra sûrement le Van Dyck II de l'épopée wagnérienne. L'audition était accompagnée au piano par un tout jeune pianiste de grand avenir, M. H. Boucherie; ses qualités de mécanisme, de sonorité, de mesure sont très remarquables.

Nous ne pouvons que remercier M. Tardy et ses intrépides collaborateurs d'un tel régal artistique; leur succès a été éclatant, l'impression profonde, grandiose, et s'ils ont durement travaillé et peiné, ils ont bien mérité de l'art et de ses fidèles serviteurs. LUGDUNENSIS.

MONTPELLIER. — Le dernier concert de la saison a eu lieu vendredi 14 mars. Peu d'auditeurs, peu d'enthousiasme, sauf celui, exorbitant, éveillé par une honnête *Berceuse* de M. Broustat, qui, je le crains bien, n'avait jamais été à semblable fête. Indépendamment du talent de violoniste de M. Bouillon, qui mérite à tous égards des applaudissements, je crois que le public a surtout acclamé dans cette œuvre dénuée de prétentions, la joie qu'il éprouvait de n'avoir rien à comprendre, sa jubilation d'écouter des mesures dejà entendues. Cet état d'âme des auditeurs des concerts n'est pas bien rassurant pour la rapidité d'assimilation de la musique moderne à Montpellier (80,000 habitants, préfecture, cour d'appel, université, etc., etc.). Il faut se borner à constater, et quand on est un peu courageux, à espérer (?)... que ça changera.

La symphonie de Raff *Im Walde*, jolie dans son néo-classicisme (et combien claire !), très bien exécutée par M. Lecocq et l'orchestre, a trouvé un accueil glacial. Les deux fragments de Grieg, *Printemps* et *Peines de cœur* n'ont paru rien éveiller dans l'auditoire. Mais ce qu'il y a de plus triste, c'est le silence qui a suivi la pourtant bien bonne exécution de la *Fantaisie sur des airs angevins* de Guillaume Lekeu.

Ni les deux thèmes, si simplement exposés par les clarinettes et les cors, ni les développements ingénieux de ceux-ci, rien n'a paru impressionner.

Elle est pourtant bien belle, cette page, écrite à vingt-un ans par ce grand musicien que fut votre compatriote : c'est un morceau de son cœur, c'est la vibration même de son âme ! Quelle merveille que ces deux simples airs villageois, sonnant d'abord dans une grosse joie de danse rustique, — un peu à la Chabrier, — mais ensuite se poétisant, s'essorant, s'élevant pour symboliser l'amour dans ce qu'il a de plus pur, de plus « complet »! Et comme cette phrase du violoncelle solo, à la fin, est touchante et noble. Ce n'est pourtan- que le premier motif, mais si génialement transt formé ! Quelle abondance, —au point de vue purement technique, — d'ingénieuses harmonies, de troublantes sonorités !

Une vingtaine de mains seulement ont battu, à la fin de la *Fantaisie*, mais elles l'ont fait vigoureusement. C'est toujours ça. Et nous remercions chaleureusement la Société des Concerts de nous avoir donné cette belle œuvre.

Le *prélude* du premier acte de *Fervaal* de Vincent d'Indy n'a pas suscité plus d'enthousiasme; c'est un corollaire facile à prévoir du théorisme précédant. Inutile d'insister, et de revenir sur l'autre corollaire, ou plutôt sur la preuve *per absurdum* : le délire occasionné par la *Berceuse* dont il a été initialement parlé, délire qui a laissé passer inaperçus le *Rouet d'Omphale* de Saint-Saëns, et le morceau final (*Danse persane* de Guiraud).

Et la saison se termina ainsi, laissant dans les cœurs de ceux qui aiment la musique et l'étudient passionnément une de ces petites blessures qui sont heureusement, plus aiguës à recevoir que longues à guérir.

C'est un doux devoir pour moi de terminer ces comptes-rendus méridionaux en rendant un hommage accentué et chaleureux au vaillant orches-

tre de Montpellier et à son chef, M. Lecocq. Souhaitons que celui-ci revienne l'année prochaine. On aura bien besoin de son concours!

S. R.

MONTREUX. — La musique de kursaal est une étiquette qui met d'habitude en fuite les épris d'auditions artistiques. Montreux possède, par exception, un orchestre et un chef qui peuvent servir de modèle aux institutions du même genre. Les concerts de tous les jours, un peu quelconques, offrent une nourriture quotidienne facile à digérer; le jeudi, en revanche, jour de concert classique, demande un sens plus développé vers l'art pur. Mieux que des mots, le répertoire énorme exécuté aux vingt-six concerts symphoniques du jeudi, sous l'excellente direction de M. O. Jüttner, prouve le travail que peut accomplir un chef d'orchestre actif, quoique disposant seulement d'une phalange de trente-cinq musiciens. Le bilan de l'hiver 1898-1899 chiffre vingt-six symphonies diverses. De Beethoven, les n^os^ 2, 3, 5, 6 et 8, trois de Brahms, la *Fantastique* de Berlioz plus son *Harold en Italie* et *Roméo et Juliette*. Borodine, Glazounow, Gade, Haydn, Schumann, Saint-Saëns, Svendsen, Tschaïkowsky, etc., etc., y vont aussi de leurs grandes œuvres. Parmi les poèmes symphoniques, notons les *Eolides* et *Rédemption* de Franck et le *Vltava* de Smetana. Les ouvertures offrent toute la lyre des pièces à exécuter. Quatre de Beethoven, trois de Berlioz, l'*Académique* de Brahms, introduction du premier acte du *Fervaal* de d'Indy, celle Wagner écrite pour *Faust*, sans oublier toutes les introductions de ses opéras. Wagner détient la palme au milieu des nombreux « morceaux divers », à côté de Bach, Bréville, Chausson (*Soir de fête*), Grieg, Ropartz, Rameau et *tutti quanti*.

En ce qui regarde l'exécution de ce vaste répertoire, nous pouvons nous reporter à l'audition du concert wagnérien du 20 avril dernier, qui a soulevé un véritable enthousiasme dans ce public mondain et cosmopolite. Le *Prélude* du troisième acte de *Tristan et Yseult*, qui semble réfractaire loin de la scène, fut bissé, quoique non rejoué, C'est vous dire que l'orchestre possède de bons instrumentistes, le cor anglais tenant dans ce fragment le principal rôle. L'ouverture de *Tannhæuser*, les Murmures de la forêt de *Siegfried*, clairement attaqués, et la terrifiante *Chevauchée des Walkyries* ont enlevé une salle comble qui aura eu le don de venir en aide à la caisse de secours des artistes de l'orchestre, au profit desquels ce concert se donnait. Le chant des filles du Rhin du *Crépuscule des Dieux* a moins porté, et certains fragments du premier acte de *Parsifal*, telles « la montée vers le Graal » et la scène finale, ne peuvent que difficilement supporter le manque de décor. Il est vrai qu'à défaut des sonorités puissantes des cloches, sur lesquelles se dresse tout l'orchestre, on employait le son grêle du petit jeu de clochettes à quatre octaves ou cinq au-dessous de l'effet réel.

L'esprit d'initiative de M. Jüttner n'en est pas moins à louer. Ce dernier concert, dirigé par cœur, prouve qu'avec un chef actif, on peut offrir, même dans un kursaal, un régal artistique.

FRANK CHOISY.

MULHOUSE. — Les dîners tuent les concerts! Aussi les artistes étrangers qui traversent l'Alsace craignent-ils de s'arrêter ici, la grande réclame même étant parfois impuissante à arracher les âmes matérielles aux douceurs de la table pour les transporter dans un niveau plus éthéré! De tout l'hiver, nous avons eu deux concerts donnés par des étrangers, et encore! Bâle et Strasbourg sont si voisins! De la première ville, nous venait le remarquable pianiste Otto Hegner, il y a quelques années fêté comme enfant prodige, aujourd'hui mûri et dans toute la force de son talent. Du copieux programme, retenons la belle *Sonate*, op. 42, nouvelle édition pour piano et violon, de Hans Huber. L'inspiration en est belle, la facture impeccable et le rythme — telle la seconde partie, *Nicht zu rasch* — vraiment exquis. Les amateurs de musique non rabâchée trouveront dans cette œuvre une véritable jouissance artistique. L'exécution de la *Sonate* par M. Hegner et l'excellent violoniste M. Bron a été en tous points remarquable.

De Strasbourg, nous avons fait la connaissance du réputé pianiste Fritz Blumer, professeur au Conservatoire. M. Blumer, d'origine suisse, possède une technique brillante et un toucher d'une égalité parfaite. Les succès remportés à l'étranger par l'éminent pianiste l'ont classé au premier rang des virtuoses, et nous ne pouvons que nous féliciter de l'avoir entendu à Mulhouse. Au même concert, le nombreux public applaudissait un des rares violoncellistes qui ne nasillent pas sur son instrument, M. Schiedenhelm, de Paris, et la charmante cantatrice colmarienne, M^lle^ Lallemand, dont la voix exquise se plaît à merveille dans les *lieder*.

Parmi les concerts de sociétés, la Concordia conviait ses membres à une séance donnée avec le concours de M. Cazeneuve, le ténor parisien. M. Cazeneuve s'est vu en province et en a profité. Sa participation dans le *Madrigal* de Saint-Saëns pour ténor, chœur d'hommes et piano, sur les paroles de Molière, tiré de *Psyché*, n'en a pas moins été un succès considérable, bien mérité par l'esprit et la finesse avec lesquelles le célèbre compositeur français a traité ce spirituel poème. M. J. Ehrhart, le directeur de la Concordia, remplit également les fonctions de chef d'orchestre de la société d'amateurs l' « Orchesterverein », dont on ne peut qu'encourager les louables efforts pour réunir les musiciens de la ville en un ensemble intéressant.

La salle de concert qu'on projette d'élever à Mulhouse a des chances de recevoir son premier

coup de pioche sous peu. Les 500,000 francs nécessaires sont pour ainsi dire souscrits, et l'on n'attend plus que la ratification de certaines mesures municipales pour se mettre à l'œuvre.

FRANCK CHOISY.

VERVIERS. — Le dernier des Nouveaux Concerts a brillamment terminé la saison musicale.

Le valeureux orchestre de l'Ecole de musique y avait ample besogne. Signalons la *Symphonie* en *mi* bémol de Haydn, rendue avec la délicatesse de touche, l'expression tempérée, le sentiment rétrospectif nécessaires; la *Suite* sur les *Maîtres Chanteurs*, éloquemment interprétée, intense et coloriée à souhait; la *Marche de la Suite algérienne* de Saint-Saëns; et la copieuse et complexe partie symphonique de la *Fantaisie* pour piano et orchestre de Théo Ysaye.

Celui-ci exécutait le *Concerto* nº 3 en *ut* mineur de Beethoven. Succès considérable. Traduction d'une haute probité, large et mâle compréhension de l'œuvre du maître de Bonn. Quant à la *Fantaisie* pour piano et orchestre, encore que décelant un labeur harmoniqueet polyphonique incontestable, elle laisse à l'auditeur, par son fourmillement kaléïdoscopique de sonorités, son déroulement interminable, une invincible impression de lassitude.

Mlle Nina Faliero a conquis du premier coup de gosier le public des Nouveaux Concerts. Elle avait à son programme l'air d'Elisabeth du *Tannhæuser*, et des mélodies de Schubert, de Bruneau, de Dalcroze. Organe d'un magnifique et précieux métal, diction et sentiment exquis. Bref, réussite éclatante pour la jeune artiste.

J. F.

NOUVELLES DIVERSES

La *season* est à la veille de s'ouvrir à Londres. On fait de grands préparatifs à Covent-Garden pour remettre la salle en état. Des aménagements nouveaux y ont été installés, notamment l'éclairage électrique.

Le répertoire de la saison à Covent-Garden comprendra des représentations en allemand et en français. Les représentations allemandes, plus spécialement wagnériennes, seront dirigées par M. Felix Mottl et M. Muck, de Berlin. Mais il n'y aura pas de cycle wagnérien comme celui de l'année dernière.

Le répertoire allemand comprend les ouvrages suivants : *Lohengrin* (qui ouvrira la saison le 8 mai), *Tristan et Iseult*, *la Walkyrie*, *Tannhäuser*, *Fidelio* et *les Maîtres-Chanteurs*. M. Jean de Reszké chantera *Lohengrin*, avec Mme Mottl comme partenaire.

En fait de nouveautés, M. Grau annonce *le Prisonnier de guerre* de Goldmark, *la Bohème* de Puccini, et *le Roi d'Ys* de Lalo. A part ce dernier ouvrage, le répertoire français comprendra *Faust*, *Roméo et Juliette*, *Philémon et Baucis*, *Carmen*, *le Prophète*, *les Huguenots*, et peut-être aussi *la Navarraise*, si les pourparlers engagés avec Mme Calvé aboutissent. Au tableau de la troupe figurent les noms des frères de Reszké, de MM. Van Dyck, De Lucia, Saléza, Dippels, Salignac, Cazeneuve, Van Rooy, Renaud, Ancona, Bispham, Albers, Devriès, Bers, Gilibert, Plançon, Journet, Pringlat, Mmes Melba, Nordica, Suzanne Adams, Strakosch (débuts), Wittich, Roudès, Bauermeister, Zélie de Lussan, Schumann-Heink, Olitzka, etc., etc. Les chefs d'orchestre seront MM. Félix Mottl, Muck Mancinelli, et Flon.

La partie concertante de la *season* s'annonce non moins active. On prépare à Queen's Hall une sorte de festival permanent, dont les frais seront faits par l'orchestre de M. Ch. Lamoureux et par l'orchestre de M. Wood.

Il y aura deux concerts par jour, les 8, 9, 10, 11 et 12 mai, et un seul le 13, mais, pour cette dernière séance, les instrumentistes français et leurs collègues anglais se grouperont en une seule masse orchestrale que dirigeront à tour de rôle MM. Lamoureux et Wood.

La liste des artistes engagés et des ouvrages qui seront exécutés comprend : Concertos pour piano : nº 5, de Beethoven (M. Paderewski); nº 1, de Chopin (M. de Pachmann); nº 3, de M. C. Saint-Saëns (Mlle Clotilde Kleeberg); pour violon : Mendelssohn et Beethoven (M. Ysaye), Max Bruch (lady Hallé); *Fantaisie polonaise* pour piano, de M. Paderewski (l'auteur). — Symphonies : Beethoven, nº 3, 5, 7, 9; Mozart, en *mi* bémol; Schubert, inachevée; Tschaïkowsky, nº 6. — Œuvres diverses : De Coleridje Taylor, *Ballade orchestrale;* de Cowen, *Ode aux passions;* d'Elgas, *Lux Christi* (méditation); de Mackenzie, prélude des deuxième et troisième actes de *Manfred* (première audition); de Parry, *Blest pair of sirens;* de Percy Pitt, *Hohenlinden*, cantate (première audition); de Stanford, « Dieu est notre espoir et notre force »; de Sullivan, ouverture de *Macbeth* ; de l'abbé Perosi, *la Transfiguration du Christ*, *la Résurrection de Lazare*, *la Résurrection du Christ*; de Berlioz, *Marche hongroise* ; de Chevillard, *Fantaisie symphonique* ; de Paul Dukas, *l'Apprenti sorcier*; de C. Saint-Saëns, prélude du *Déluge*, *la Danse macabre*, *le Rouet d'Omphale* ; de Wagner, ouverture du *Vaisseau fantôme*, *les Murmures de la forêt*, fragments des *Maîtres-Chanteurs*, prélude du troisième acte de *Lohengrin*, musique du « Vendredi-Saint » de *Parsifal*, *Huldigungsmarch*, *Siegfried-Idyll*, ouvertures de *Rienzi*, des *Maîtres-Chanteurs*, de *Lohengrin*, *la Chevauchée des Valkyries*, prélude et finale de *Tristan et Yseult*, ouverture de *Tannhäuser*; de Beethoven, les ouvertures d'*Egmont*, de *Leonore* (nº 1), de *Coriolan*; de Brahms, les *Danses hongroises* ; de Liszt, la Rapsodie nº 4 ; de Mozart, l'ouverture de *la Flûte enchantée*; de Rossini, l'ouverture de *Guillaume Tell*; de Tschaïkowsky, la suite *Casse-Noisette*; de Weber, les ouvertures de *Freyschütz* et d'*Obéron*.

Si, après cela, les provinciaux qui accourent à Londres pour la *season* ne sont pas excédés de mu-

sique, c'est qu'ils ont le tympan dur et la sensibilité peu éveillée.

— Les échos du triomphe remporté en Italie par MM. Théodore Dubois, Louis Diémer et Jules Delsart nous arrivent avec quelques détails. C'est le lundi 13 mars, à l'Académie royale de Sainte-Cécile, qu'a eu lieu le concert de musique française, dirigé tour à tour par M. Théodore Dubois, MM. Rabaud et Max d'Ollone. L'œuvre qui, sans nul doute, a le plus porté est le *Deuxième concerto* en *fa* mineur pour piano et orchestre de M. Th. Dubois, enlevé avec une verve étourdissante par Diémer.— M. Jules Delsart a eu sa part du succès dans un *Appasionato e Andantino* de M. Ch. Widor et dans un *Andante cantabile* de M. Th. Dubois. Le concert comprenait en outre l'ouverture de *Patrie* de Bizet, le prélude d'*Eloa* de M. Ch. Lefebvre, la belle *Symphonie* en *ut* mineur de Saint-Saëns, avec la partie d'orgue tenue par M. Renzi et celles de piano par MM. d'Ollone et Bustini, un fragment des *Scènes alsaciennes* de M. Massenet (violoncelle, M. Delsart; clarinette, M. Magnani) et enfin l'ouverture de *Gwendoline* d'E. Chabrier.

Non sans raison, les Italiens trouvent qu'une durée d'une heure et demie pour un concert est largement suffisante; aussi, lorsque l'heure est dépassée, quittent-ils en grand nombre la salle de concerts. C'est une façon énergique de protester contre la longueur de certaines séances. On devrait suivre cet exemple en France, où bien souvent on abuse des oreilles des auditeurs. Le concert du 13 mars, à l'Académie Sainte-Cécile, fut un peu long; malgré cela, la grande majorité du public tint bon et suivit l'exemple donné par la reine d'Italie et sa mère la duchesse de Gênes, qui restèrent jusqu'à la fin du concert. La reine fit appeler dans sa loge MM. Th. Dubois, Diémer et Delsart, pour les féliciter aussi chaleureusement que gracieusement.

Elle est charmante, cette reine d'Italie et, de plus, musicienne d'un goût très pur. Chez elle, en toute intimité, elle a son quatuor, le quatuor Sgambati. Très éprise du talent de MM. Th. Dubois, Diémer et Delsart, elle les invita à venir au palais du Quirinal lui donner une séance pour elle, séance à laquelle assistaient seulement sa mère, la duchesse de Gênes; le comte de San Martino, président de l'Académie de Sainte-Cécile; Marchetti, directeur du Conservatoire; une dame d'honneur de la reine et deux de ses chambellans. Elle avait prié nos artistes français de rédiger un petit programme dans lequel elle a puisé elle-même les morceaux qu'elle désirait se faire exécuter. Notons ses préférences : la *Chacone* de Hændel pour piano; l'ouverture de la *Flûte enchantée* transcrite pour piano par Diémer; la *Sonate* pour piano et violoncelle de Saint-Saëns; *Galatea* de Théodore Dubois; et enfin un *Andante cantabile* du même maître pour violoncelle.

Enfin, à Rome, à l'Académie de Sainte-Cécile; à Naples, au Politeama; à Milan, à la fameuse Société de Quatuor, MM. Diémer et Delsart donnèrent des séances de musique de chambre ancienne et moderne qui eurent un succès fou.

X.

— Ainsi que nous l'avons annoncé il y a trois semaines, d'après le *Ménestrel*, il est entendu que le célèbre kapellmeister Hans Richter reste à l'Opéra de Vienne, où il avait donné sa démission il y a six mois. Il vient de signer un nouvel engagement de cinq ans avec la grande scène impériale. M. Richter, dont le traitement actuel était de 7,500 florins, a reçu une augmentation de 5,000 florins et l'autorisation d'aller faire un séjour de trois mois à Manchester, où il dirigera les concerts de la Société symphonique, avec laquelle il avait pris des engagements formels l'automne dernier. Il est également autorisé à aller diriger l'année prochaine le festival triennal de Birmingham.

— L'Opéra royal de Stockholm a donné la première représentation d'un opéra nouveau intitulé le *Trésor de Waldemar*, musique de M. André Hallen. Le sujet est tiré d'un épisode de l'histoire suédoise, et l'ouvrage a été accueilli très favorablement.

— Un procès qui soulève d'intéressantes questions de propriété artistique a été appelé vendredi à l'audience de la troisième chambre correctionnelle, à Liége.

Une affaire identique a été plaidée il y a deux ans, et — chose curieuse — c'est dans la même salle de danse, située rue des Récollets, que la contravention — si contravention il y a — s'est passée. Seulement, le tenancier de l'établissement a changé.

Dans cet établissement, des bals sont organisés comme il en existe beaucoup — et ceux qui y ont assisté savent s'ils présentent physionomie pittoresque! — au quartier d'Outre-Meuse. Il n'est pas prélevé de droit d'entrée, mais les danses, selon une ancienne coutume locale, se payent au cachet. Les valses ou les polkas se jouent en deux parties et, pendant le repos qui sépare les deux parties, un leveur de cachets fait le tour de l'assistance, percevant de chaque couple — parfois, c'est la dame qui paye — cinq centimes pour la danse. A la fin

de la soirée, les danseurs fervents doivent, malgré ce prix modique, en avoir pour une assez jolie somme. Mais cette réflexion n'a rien à voir dans l'affaire.

Naturellement, l'orchestre, qui se compose de quatre musiciens, exécute un certain répertoire pour faire trémousser l'assistance plus ou moins en mesure. Or, la Société des compositeurs prétend que, parmi ce répertoire, ont figuré des danses qui sont l'œuvre de musiciens faisant partie de cette société, danses pour lesquelles les droits d'auteurs n'ont pas été acquittés.

Ces compositeurs, au nombre de quinze, — tous Français — ont donc assigné, par citation directe, pour infraction à la loi de 1886 sur la propriété artistique.

Seulement, dans le procès intenté en 1897, dans de semblables conditions, le tenancier de l'établissement seul avait été poursuivi. Les auteurs perdirent leur procès.

Cette fois, ils assignent non seulement le tenancier, mais encore le leveur de cachets et les quatre musiciens composant l'orchestre. Dieu — ou plutôt les juges — reconnaîtra les siens, s'est dit Me Poncelet, qui représente les compositeurs, se constitue partie civile et réclame des dommages-intérêts. Il faut cependant lui rendre cette justice qu'il n'a pas cru devoir assigner les danseurs.

Hâtons-nous d'ajouter, dès à présent, qu'outre les questions de droit soulevées, les prévenus, qui sont défendus par Me Bottin, — il plaidait déjà dans l'affaire d'il y a deux ans — contestent avoir exécuté les morceaux dont il s'agit.

Toujours comme en 1897, Me Bottin a débuté par déposer des conclusions demandant que chacun des compositeurs — étant étrangers — soit obligé de déposer une caution *judicatum solvi*, fixée à cinquante francs. Outre la question des frais du procès, les prévenus se proposent, en effet, de leur réclamer des dommages-intérêts du chef de poursuites téméraires.

Me Poncelet a combattu ces conclusions. L'affaire actuelle ne se présente pas sur le même terrain que celle d'il y a deux ans. Alors le tribunal jugea uniquement en fait, tandis que cette fois, la cause est portée sur la question du droit.

M. le substitut Bodeux croit qu'il y a lieu pour le tribunal d'ordonner le dépôt d'une caution, mais

le chiffre de cinquante francs lui a paru exagéré.

Le tribunal s'est rangé a cette manière de voir; il a ordonné qu'une caution soit déposée par chacune des parties civiles et l'a fixée à 20 francs.

L'affaire a été renvoyée a une audience ultérieure pour plaider au fond.

— Nous lisons dans le *Times* du 27 avril, sous ce titre : Récital de Mlles Kufferath.

«Le nom de Kufferath a une belle sonorité dans le monde musical, particulièrement en Belgique. Deux membres de cette famille, Mlles Jeanne et Eliza Kufferath ont fait mardi leur première apparition à Londres dans un concert à la salle Erard. La première, une harpiste accomplie, a joué *Prière* de Hasselmans et des pièces de Godefroid, Oberthur, Saint-Saëns et d'autres encore, de manière parfaite. La seconde, une violoncelliste très distinguée, nous paraît avoir le plus beau son parmi toutes les violoncellistes de son sexe, qui dans ces dix dernières années ont paru à Londres. Son mécanisme est développé et correct, et son interprétation du délicieux *Concerto* de Saint-Saëns, a été incontestablement très fine. Mlle Kufferath a produit une profonde impression dès sa première apparition. C'est une artiste hors de pair et son succès a été complet. »

— Un concours de chant individuel aura lieu, le dimanche 14 mai prochaint à Paturages. Cette joûte artistique est organisée sous les auspices de la Société l'Amitié, une des plus anciennes et des plus réputées phalanges chorales du Borinage. La culture de l'art musical est, comme on le sait très en honneur dans le couchant de Mons; les fervents amateurs de musique vocale y sont légion et les appréciateurs ne manqueront point à pareille audition.

— La *Revue internationale de musique* annonce qu'à partir du mois de mai prochain, elle paraîtra en triple édition : en français à Paris, en anglais à Londres, en allemand à Berlin. Ce sera le *Cosmopolis* de la musique. Bonne chance !

Le Comité de la Société de musique, à Lodz, cherche un directeur de musique connaissant la langue polonaise. Les aspirants sont priés d'envoyer leurs conditions à l'adresse de la Société de musique de Lodz (Pologne).

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 24 au 30 avril : Le Caïd, les Deux billets et Sylvia; Faust; Orphée, Milenka; le Roi l'a dit; Princesse d'Auberge; l'Or du Rhin. Dimanche : Le Caïd, Cavalleria rusticana.

GALERIES. — La Dame de chez Maxim.

CONCERTS POPULAIRES. — Dimanche 7 mai, à 8 h. du soir, au théâtre de la Monnaie, quatrième concert d'abonnement, sous la direction de Hans Richter, chef d'orchestre du théâtre de Bayreuth et de l'Opéra de Vienne. Programme : 1. Première Symphonie (Brahms); 2. Suite en *ré* (Bach); 3. Symphonie pastorale (Beethoven). — Répétition générale, le samedi 6 mai, au même théâtre, à 8 h. du soir.

Dresde

OPÉRA. — Du 23 au 30 avril : L'Africaine; Rheingold; la Walkyrie; le Barbier de Séville; Siegfried; Orphée et Eurydice; l'Africaine; l'Armurier.

Mons

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE. — Salle du théâtre, dimanche 30 avril, à 5 heures, sous la diretion de M. Jean Van den Eeden. Programme. Première partie : 1. Ouverture d'Egmont (drame de Gœthe, par l'orchestre (Beethoven); 2. M. J. Gaillard, Concerto pour violoncelle et orchestre (Ed. Lalo); 3. Mlle Armand, Ariosa de l'opéra : Le Prophète (Meyerbeer); 4. M. Ch. Cluytens, deuxième Concerto pour piano et orchestre (Saint-Saëns); 5. Siegfried-Idyll, par l'orchestre (R. Wagner). — Deuxième partie : 1. Peer-Gynt (poème dramatique d'Henri Ibsen), suite nº 1, pour orchestre (Ed. Grieg) : A) Le matin, B) La mort d'Ase, C) La danse d'Anitra, D) Dans la halle du roi de la montagne; 2. M. Galllard : A) Adagio (Hans Sitt), B) Allegro appassionato (Saint-Saëns); 3. M. L. Cluytens : A) Romance en *fa* dièse majeur (R. Schumann), B) Polonaise en *la* bémol majeur (F. Chopin); 4. Mlle Armand, Air de l'opéra : Orphée (J'ai perdu mon Eurydice) (Ch. Gluck); 5. Kermesse, par l'orchestre (B. Godard).

Paris

OPÉRA. — Du 24 au 29 avril : Faust; Tannhæuser; Samson et Dalila et l'Etoile; le Prophète.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 24 au 30 avril : La Vie de bohème, le Cygne; Philémon et Baucis, la Navarraise, le Cygne; Manon; le Barbier de Séville; Philémon et Baucis, la Navarraise, le Cygne.

GRANDE SALLE ERARD (13, rue du Mail). — Jeudi 18 mai, à 4 heures, deuxième séance de musique de chambre donnée par I. Philipp, G. Rémy, J. Loeb et

la Société des instruments à vent, G. Gillet, Ch. Turban, Hennebains, Reine, Letellier. Programme : 1. Divertissement, op. 36 (Emile Bernard); 2. Sonate, op. 96 (Beethoven), piano et violon; Feuillet d'Album (Saint-Saëns); Chanson, Menuet, Valse (Th. Dubois), pour instruments à vent; 4. Suite, op. 21 (Ch. Widor), violoncelle et piano; 5. Septuor, op. 65 (Saint-Saëns), trompette, cordes et piano.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉROS 19-20

VOLUME XLV

14 ET 21 MAI 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A Bruxelles, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A Paris, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

France et Belgique : 12 francs; Union postale : 14 francs. Pays d'outre-mer : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central**, rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique**. — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur**, Galerie de l'Odéon ; M. Gauthier, kiösque N° 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéros 19-20 14 et 21 mai 1899

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — EMILE WAMBACH — A. WILFORD—WILLIAM CART—MARCEL DE GROO—CH. CASTERMANS — L. LESCRAUWAET—J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

FR. NIETZSCHE ET R. WAGNER

(Suite. — Voir le dernier numéro)

Au fond, ces deux écrits, le *Cas Wagner* et *Nietzsche contre Wagner*, ne sont pas autre chose qu'une vengeance. L'orgueil de Nietzsche, de cet homme qui disait de lui avec sérénité « qu'il avait donné aux Allemands les livres les plus profonds qu'ils possèdent », qui pensait à lui-même lorsqu'il écrivait « qu'il ne connaissait qu'un seul musicien en état aujourd'hui de tailler une ouverture en pleine matière musicale », la vanité blessée de l'amateur dont Wagner accueillit un jour avec un éclat de rire les essais de composition et qu'il se refusa toujours à considérer comme un musicien, voilà au fond ce qui, à la veille de l'effondrement définitif de la raison de Nietzsche, a inspiré ces diatribes, que leur véhémence même rend parfaitement vaines.

Les amis et disciples du philosophe se sont efforcés d'atténuer ce qu'il y a d'excessif dans ces dernières attaques contre Wagner; ils insistent sur ce qu'il y eut de fatal, de nécessaire et en même temps de douloureux dans sa rupture avec l'homme si profondément admiré et aimé autrefois; mais il y a plus dans ce roman que « le choc de deux individualités supérieures l'une et l'autre, entières et absolues l'une comme l'autre et qui se sont heurtées avec fracas parce qu'elles n'ont su, ni l'une ni l'autre, sacrifier à leur amitié la moindre parcelle de leur *égotisme* (1) ». Du côté de Wagner, il n'y eut jamais, pour motiver un tel débordement de fiel et d'amertume, aucun acte désobligeant à l'égard du philosophe, si ce n'est son indifférence à l'égard du « musicien ». Les hostilités furent, dès le début, ouvertes par Nietzsche seul, sur un ton qui trahissait l'amour-propre blessé.

Wagner n'a pas été le seul à subir les excès de cet orgueil morbide. Un autre grand artiste, Johannès Brahms, a eu pareillement à en pâtir et dans des conditions presque identiques.

Dès avant sa rupture avec Wagner, Nietzsche s'était vivement intéressé à Brahms, dont les œuvres l'avaient frappé et semblent même avoir provoqué chez lui une admiration profonde. Partout où l'on jouait publiquement du Brahms, il s'empressait d'accourir. En 1874, il écrivait au professeur Hegar, à Zurich, pour lui annoncer qu'il viendrait au festival organisé par ce dernier, où l'on devait exécuter le *Chant de triomphe* de Brahms. Dans la biographie de son frère, Mme Fœrster-Nietzsche fait allusion aux efforts qu'il fit

(1) H. LICHTENBERGER, *La philosophie de Nietzsche.*

pour convertir Wagner à son admiration pour Brahms. Wagner lui-même lui a raconté à ce sujet une anecdote qu'elle rapporte dans cette biographie : « Un jour, Nietzsche, après une assez longue bouderie, était venu à Triebschen apportant avec lui une partition de Brahms ; il voulait à tout prix que Wagner en prît connaissance.

— Votre frère, lui raconta Wagner, avait installé son cahier rouge sur le piano, toutes les fois que j'entrais dans le salon, cet objet rouge me sautait aux yeux ; il me fascinait positivement comme le manteau rouge exaspère le taureau. Je voyais bien que Nietzsche voulait me dire : « Regarde, celui-là aussi a du bon! ». Et un soir, j'ai éclaté. Et quel éclat!

— Et qu'a dit mon frère? demanda Mme Fœrster-Nietzsche. — Rien du tout! Il a rougi et m'a regardé avec dignité. Je donnerais cent mille mark pour avoir autant de tenue que ce Nietzsche : toujours distingué, toujours digne. Ah! voilà qui aide à faire son chemin dans le monde ! »

Cet incident se passait en 1874. Mme Fœrster-Nietzsche n'est pas éloignée de penser qu'il fut pour quelque chose dans la « méfiance » qui, dès lors, rendait Nietzsche soupçonneux à l'égard de Wagner. Et cela est d'autant plus vraisemblable qu'il faisait suite à l'incident de la propre composition de Nietzsche jouée un jour devant Wagner, avec Hans Richter et qui avait provoqué, elle aussi, « un éclat » de la part du maître.

Pour en revenir à Brahms, l'admiration de Nietzsche pour lui est attestée encore par une lettre qu'il adressa en 1887 au romancier suisse bien connu M. J. V. Widmann, ami intime de Brahms, pour le prier de lui servir d'intermédiaire auprès de l'auteur du *Requiem allemand*. Nietzsche venait alors de publier chez Fritzsche, à Leipzig, l'*Hymne à la vie* pour chœur et orchestre, qu'il avait composé en 1882, à Naumbourg; il demandait à M. Widmann de soumettre cette composition à Brahms. M. Widmann n'ignorait pas l'horreur de celui-ci pour ce genre de démarches. Brahms était trop sincère pour dissimuler son opinion. Donner son avis, c'était s'exposer soit à blesser la vanité de l'auteur, soit à devoir farder la vérité si cet avis n'était pas favorable. M. Widmann refusa poliment de se charger de l'envoi de la composition et pria Nietzsche de l'adresser directement à Brahms. C'est ce que fit le philosophe. Au paquet de musique, il joignit un exemplaire de son dernier livre. Brahms lui répondit peu après par un billet ainsi rédigé :

« Le Dr Joh. Brahms se permet de vous adresser par la présente ses plus vifs remercîments pour votre envoi : il vous remercie pour la flatteuse distinction qu'il en éprouve et pour les importantes incitations qu'il vous doit. En profonde estime, dévoué. »

Pas un mot de la musique; l'*Hymne à la vie* n'était pas même mentionné! Cela se passait en 1887.

L'année suivante paraissait le *Cas Wagner*; or dans le second post-scriptum on lit ce qui suit à propos de Brahms :

« La décadence est générale, la maladie profonde... Ceux qui sont célèbres aujourd'hui ne font pas de « meilleure » musique que Wagner, mais de la musique plutôt moins saillante, plus indifférente : plus indifférente parce que la moitié de la besogne est écartée. Wagner au moins était entier ; Wagner était la corruption complète; Wagner était le courage, la volonté, la conviction dans la corruption. Qu'importe, après lui, Johannès Brahms ! Son succès ne repose que sur l'incompréhension germanique; on en a fait un antagoniste de Wagner, on avait besoin d'un antagoniste. Il n'en est pas résulté une musique nécessaire; il en est résulté seulement trop de musique. Quand on n'est pas riche, il faut être assez fier pour porter sa misère... La sympathie que Brahms, çà et là, peut nous inspirer en dehors de tout intérêt de parti ou de toute incompréhension de parti, a été longtemps une énigme pour moi, jusqu'au jour où j'ai découvert, presque par hasard, qu'il ne produit d'effet que sur un certain type d'hommes. Il a la mélancolie de l'impuissance ; il ne crée pas dans la plénitude, mais il a la soif de la plénitude. Si l'on décompte ce qu'il imite, ce qu'il emprunte aux formes stylistiques des grands maîtres anciens et des exotiques modernes

(allusion sans doute aux sources tsiganes où Brahms a puisé), c'est un maître copiste, il ne lui reste d'autre propriété que le désir. C'est ce que devinent ceux qui *désirent*, les *non-rassasiés* de toute espèce. Il y a trop peu de personnalité, trop peu de foyer dans Brahms; c'est ce que comprennent les impersonnels, les périphériques ; ils l'aiment pour cela. Il est spécialement le musicien d'un genre de femmes désabusées. Qu'on avance de cinquante pas, on aura la « wagnérienne », exactement comme Wagner est à cinquante pas de Brahms : la « wagnérienne », type plus caractéristique, plus intéressant et avant tout plus gracieux. Brahms nous touche aussi longtemps qu'il rêvasse intimement ou qu'il pleure sur lui-même; en cela, il est moderne. Il devient froid, en revanche, il ne nous regarde plus dès qu'il veut devenir l'héritier des classiques. On l'a appelé volontiers l'héritier de Beethoven; je ne connais pas d'euphémisme plus prudent. Tout ce qui a aujourd'hui quelque prétention au grand style en musique est ou bien faux envers nous, ou bien faux envers lui-même... Ce qui peut être bien fait, magistralement fait aujourd'hui, ce sont seulement les plus petites choses. Là seulement la sincérité est encore possible; au delà, au point de vue essentiel, rien ne peut guérir la musique de sa destinée inévitable, de sa fatalité d'être l'expression de la contradiction physiologique, d'être *moderne*. »

Ainsi Nietzsche réduisait à néant le maître qu'un moment lui-même avait voulu opposer à Wagner. Comme il avait renié Schopenhauer, comme il avait renié Wagner, il devait renier Brahms. C'est à propos de Brahms qu'il ajoute cette phrase monumentale :

« Je ne connais qu'un seul musicien qui soit en état aujourd'hui de tailler une ouverture en pleine matière, et personne ne le connaît. »

Le musicien inconnu qu'il désignait ainsi, c'était lui-même !

Cette phrase explique tout; mieux que cela, elle est l'excuse, la seule, des vilaines choses que contient cette haineuse diatribe: c'est l'hypertrophie du moi, l'exaltation morbide de son propre génie qui manifeste ici ses premiers symptômes.

Le 19 janvier 1889, il fallut le conduire dans un asile. Il n'y a retrouvé ni la santé, ni la raison.

M. KUFFERATH.

BRISÉIS

Poème en trois actes de MM. Ephraïm Mikhaël et Catulle Mendès. Le premier acte seul mis en musique par Emmanuel Chabrier. Première représentation sur le théâtre de l'Académie nationale de musique le 8 mai 1899.

Nous nous souvenons encore avec une certaine émotion d'une soirée passée en toute intimité avec notre ami regretté Emmanuel Chabrier, quelque temps avant sa mort prématurée, dans le salon de son appartement de l'avenue Trudaine, où flamboyaient les toiles des impressionnistes, depuis le *Bar aux Folies-Bergère* de Manet jusqu'à une belle étude de *Femme nue*, par A. Renoir. De sa voix fortement éraillée et glapissante, qu'il soutenait au piano avec cette verve que ses intimes connaissaient bien (quelle main gauche !), il nous chantait avec enthousiasme les amours de Briséis et d'Hylas, les douleurs de Thanastô, la mère de Briséis, et les prophéties du Catéchiste..... et nous écoutions haletant et ému ces belles pages d'un si riche coloris et d'une contexture si personnelle, — haletant, parce que le drame musical nous entraînait, — ému, parce que nous nous demandions si Chabrier, dont la santé était déjà fort atteinte à cette époque, serait à même de mener jusqu'au bout l'œuvre qu'il avait entreprise avec tant de ferveur et qu'il considérait comme devant être le couronnement de sa carrière.

Hélas ! la triste mort est venue le surprendre le 13 septembre 1894, avant qu'il eût pu achever *Briséis !* Le premier acte seul, qu'il nous avait fait entendre, était entièrement terminé.

On se souvient du grand succès qu'obtint ce fragment lorsque, grâce au zèle de son éditeur et ami M. Enoch, une audition en fut donnée le 31 janvier 1897 aux Concerts Lamoureux. Notre collaborateur M. Ernest Thomas en rendit compte et signala les pages « vraiment remarquables » qui captivèrent alors le public (1).

Un autre de nos confrères, M. Etienne Destranges, avait déjà publié, dans cette même revue (2), une étude analytique sur le premier acte de *Briséis*. Nous n'aurons donc pas à nous étendre aujourd'hui sur le livret de MM. Catulle Mendès et Ephraïm Mikhaël, qui puisèrent le sujet dans la légende grecque de *La Fiancée de Corinthe*, rapportée par Phlégon de Tralles, dont s'inspira également Gœthe en ses *Amants de Corinthe* (3).

Ce que nous pouvons affirmer, c'est que cette audition du premier acte de *Briséis* à l'Opéra prouve péremptoirement qu'il est très possible, en cette fin de siècle, de créer des œuvres qui ne soient pas trop directement inspirées par Richard Wagner. Seulement, il faut avoir du tempérament et de l'invention ! Chabrier était certes un enthousiaste de l'œuvre du maître de Bayreuth : il l'avait prouvé mainte et mainte fois en prêtant son concours à M. Ch. Lamoureux notamment pour l'exécution de *Tristan et Iseult* aux concerts du théâtre du Château-d'Eau. Mais possédant, dans le style et dans l'écriture, une invention qui lui était propre, il sut la conserver précieusement, tout en s'inspirant, dans les grandes lignes, de la thèse du créateur du drame musical, — en se servant surtout des thèmes conducteurs. Ouvrez la première venue de ses partitions, *Espana*, la *Sulamite*, l'*Ode à la musique*, le *Roi malgré lui*, *Gwendoline*, vous aurez, comme nous, la ferme conviction que, s'il eut à réagir, ce ne fut pas contre l'influence wagnérienne, mais bien plutôt contre des tendances très marquées pour l'élément bouffe. Toutes ses premières œuvres portent les traces d'un tempérament superlativement gai ; et nous, qui le connaissions très intimement, nous fûmes très surpris de le voir, à une certaine époque de sa vie, prendre la route du drame lyrique, alors qu'il nous semblait destiné à écrire de belle et bonne comédie, dans laquelle son caractère primesautier et exubérant se fût complètement épanoui. Les efforts qu'il dut faire pour exercer une action contraire furent considérables — et qui sait si ce labeur surhumain ne hâta pas sa fin ?

On peut affirmer, sans être éloigné de la vérité, que, dans ce premier acte de *Briséis*, Chabrier semble avoir réagi complètement et définitivement contre ses tendances natives et qu'il y a déployé plus que dans ses autres compositions, où l'élément pittoresque domine, les qualités d'expression dramatique que réclame le drame lyrique.

Si l'œuvre eût été achevée, l'auteur lui aurait peut-être donné une préface, dans laquelle eussent été condensés les thèmes les plus caractéristiques. Mais, actuellement, le rideau se lève dès le début de l'action et l'on entend au loin le chœur des marins, qui augmente d'intensité à mesure que la nef que conduit Hylas approche des côtes de la Grèce. On ne peut se faire une idée du charme enveloppant de ce chœur écrit à 6 et 9/8, soutenu par une orchestration d'une fluidité exquise. Nous considérons ce début comme un véritable chef-d'œuvre et comme la partie la mieux réussie de l'acte, où l'on trouve cependant d'autres pages délicieuses. En lisant la partition pour piano et chant, on pourrait croire à une complication excessive ; mais à l'orchestre, toutes les parties se détachent très nettement et forment un tout absolument ravissant.

Lorsque la voix d'Hylas, ordonnant de jeter l'ancre et de carguer les voiles, se fait entendre, elle se détache admirablement. Comme cet appel à Briséis, qu'il veut revoir avant de partir pour un voyage lointain, est chaleureux et d'un bel effet ! Au moment où il s'approche de la maison où réside celle qu'il adore, les quelques mesures d'orchestre accompagnant le jeu de scène sont charmantes ; il en est de même quand Briséis apparaît sur la terrasse : la jolie phrase orchestrale dite *pianissimo* et passant de tel à tel instrument est, avec ses arabesques, d'une grâce étonnante. C'est aussi le duo d'amour qui, à l'exception d'un passage

---

(1) *Guide Musical*, numéro du 7 février 1897.

(2) *Guide Musical*, numéro du 1er novembre 1896.

(3) MM. Dulocle et Duprato ont écrit une *Fiancée de Corinthe*, opéra en un acte, qui fut représenté sur la scène de l'Opéra le 21 octobre 1867 et qui n'eut que quinze représentations en 1867 et 1868.

quelque peu ardu : « Dans Corinthe aux beaux murs », renferme de véritables trouvailles et révèlent en Chabrier un artiste profondément ému. Quel air ravissant que celui de Briséis, soutenu *dolcissimo* par les instruments dans le grave : « Ta Briséis au loin rêve ! »... et quelle impression donne le thème d'une douceur pénétrante, accompagné *pianissimo* par les violoncelles : « Si l'on couchait ta fiancée dans la tombe » ! A remarquer avec quel soin Chabrier a indiqué dans sa partition les moindres nuances, les plus petites accentuations ; cela montre assez l'importance qu'il leur attribuait. Quelle poésie également dans toute cette conclusion de la deuxième scène, où, sur le mot « hymen » soupiré par les amants, désolés de se quitter, le chœur des matelots se fait entendre de nouveau dans le lointain ! Combien étudiée cette page d'orchestre peignant avec une habileté grande et un rappel des thèmes conducteurs les pensées diverses qui agitent Briséis lorsque, après avoir vu disparaître Hylas derrière les dunes pour rejoindre son navire, elle retourne lentement vers sa demeure !

Nous le disons très sincèrement, ces deux premières scènes laissaient entrevoir le talent ascensionnel d'Emmanuel Chabrier.

Les trois dernières forment un contraste frappant, par leur vigueur et leur puissance, avec les deux premières, toutes de douceur. La mère de Briséis souffre d'un mal terrible, que ne peuvent conjurer les invocations adressées à Apollon par Briséis et ses suivantes. Mais Thanastô, elle, est chrétienne; elle renie les autels des faux dieux et désire ardemment que sa fille embrasse la nouvelle religion. Et voici que la voix imposante du Catéchiste se fait entendre : Thanastô vivra, si Briséis se voue au Dieu des chrétiens. C'est la lutte entre le paganisme et le catholicisme, déjà si souvent décrite. Après de cruelles hésitations, de durs combats, Briséis finit par céder lorsque sa mère, implacable, lui enjoint de la sauver en obéissant aux injonctions du Catéchiste ; et Thanastô chante triomphalement la gloire de Jésus.

En ces dernières pages, Chabrier n'a peut-être pas été aussi heureux que dans les premières. Par endroits, l'orchestration est un peu touffue ; quelques intonations périlleuses existent dans les voix et, bien que les excès chromatiques aient été autant que possible évités, on n'en rencontre pas moins certaines duretés. C'est ainsi que, pour citer un seul exemple, les clameurs des servantes au début de la scène III produisent un effet par trop discordant. Mais, par contre, que de beaux passages il y aurait encore à noter ! Tout le rôle de cette mère, rongée par un mal violent et, de plus, fanatique, est rendu avec une vérité saisissante. Nous pourrions souligner l'air qu'elle déclame solennellement : « Ainsi qu'un semeur charitable », dont la seconde strophe, d'une venue admirable, indique bien son zèle excessif pour la religion nouvelle. Ce fut une des parties de l'œuvre les plus applaudies. Le rôle du Catéchiste est assez bien rendu dans le style archaïque, faisant opposition complète avec les autres rôles ; et lorsqu'il se présente sur le haut de la dune, vêtu de blanc, la croix à la main et chantant sans accompagnement : « Rédempteur des péchés du monde », l'effet ne manque pas de grandeur.

Enfin, le chant d'allégresse de Thanastô, soutenu par un accompagnement très détaché, clôt dignement cette première partie d'une œuvre malheureusement laissée inachevée.

Et nous dirions très volontiers, avec notre éminent confrère et ami M. de Fourcaud : « Pourquoi faut-il que cette partition, d'une si glorieuse promesse pour l'avenir, soit un douloureux testament ? »

La direction de l'Opéra a fort bien fait monter cet acte de *Briséis*, dont l'exécution aux Concerts Lamoureux, bien qu'excellente, ne pouvait donner une idée très complète. L'œuvre est trop dramatique pour ne pas prétendre à une interprétation scénique.

Deux rôles ont été, selon nous, supérieurement rendus : celui d'Hylas, confié à M. Vaguet, dont la voix toujours fraîche, solide et souple a fait merveille, et celui de Thanastô, auquel Mme Chrétien-Vaguet, à la voix puissante et au jeu dramatique, a donné un relief superbe. Elle avait été du reste fort remarquée lorsqu'elle avait créé le même personnage aux Concerts Lamoureux le 31 janvier 1897. MM. Bartet (le Catéchiste), remplaçant M. Renaud indisposé, Fournets (Stratoklès), Mlle Lucie Berthet (Briséis) ont été dignes d'éloges.

L'orchestre surtout s'est absolument dis-

tingué sous la direction de M. Paul Taffanel. Toutes les finesses de cette partition, hérissée de difficultés, ont été rendues en toute perfection.

HUGUES IMBERT.

Nota. — Ce n'est point la maison Heugel qui a publié la partition de *Briséis*. Nous nous en sommes aperçu du reste, puisque nous avons reçu, en son temps, partition et livret de MM. Enoch, qui, eux, se distinguent par leur urbanité envers la critique.

Chronique de la Semaine

PARIS

CONSERVATOIRE NATIONALE DE MUSIQUE

Exercice public des élèves

Lorsque, après la séance du 19 mai 1897, dans laquelle il était enfin permis, grâce à la belle initiative de M. Théodore Dubois, d'assister au premier exercice des élèves du Conservatoire et de juger les merveilleux résultats qu'avaient obtenus MM. Taffanel et Marty, nous déclarions que cette innovation permettrait aux élèves des classes instrumentales et vocales d'apprendre à faire connaissance avec les grandes pages des maîtres qu'autrefois presque tous ignoraient à la sortie du Conservatoire, — nous ajoutions qu'elle aurait un autre avantage inappréciable, celui de procurer aux élèves des classes de composition la facilité de faire interpréter leurs œuvres par leurs jeunes collègues, de telle sorte qu'ils seraient bientôt à même de reconnaître les défauts, les lacunes existant dans leurs travaux. Nous savons que ce projet était caressé par l'éminent directeur du Conservatoire. En le lui rappelant aujourd'hui, nous ne faisons qu'abonder dans son sens. Voilà la troisième année que l'exercice public des élèves a lieu (il est vrai que l'année dernière, il se fit presque à huis clos, et pour cause majeure); il serait à désirer qu'en 1900, on inaugurât l'ère nouvelle en faisant interpréter les œuvres des élèves des classes de composition par les élèves des classes instrumentales et vocales.

Ceci dit pour mémoire, il faut reconnaître que le succès a été grand en cette séance du 4 mai, où il fut possible de juger les mérites de MM. Taffanel et Marty dans la direction de toute cette jeunesse mise en contact avec les pages des maîtres. La *Symphonie* en *mi* bémol d'Haydn a été dite avec la finesse et la bonhomie que comporte cette œuvre ; l'*andante avec variations* fut rendu avec un grand ensemble, et nous remarquions avec plaisir que toutes les cordes observent en général le même coup d'archet. Peut-être devrait-on signaler quelques fausses notes chez les contrebasses au début de la *Symphonie.*

C'est en entendant ce beau motet *Quam dilecta* du vieux maître J.-Ph. Rameau, motet revu par M. C. Saint-Saëns pour la superbe édition publiée par les éditeurs MM. Durand, que l'on découvre la génialité de ce précurseur de Gluck. Il existe déjà dans ces pages une tenue magistrale, une puissance peu commune, une belle écriture et, souvent même, une émotion surprenante; — ne serait-ce que le chœur final, d'allure absolument triomphale, que les choristes ont magnifiquement enlevé! Parmi les solistes, nous avons distingué les voix de M[lle] Hatto, dont le soprano est très en dehors, du baryton M. Rigaux et de la basse M. Rothier. Le ténor, M. Andrieu, était un peu ému et il faut ajouter que l'air *E tenim passer* était difficile d'exécution. L'orgue ajoutait sa grande voix à celle de l'orchestre.

L'*andante* et le *scherzo* de *Roma*, première symphonie de G. Bizet, laissent déjà pressentir (surtout le *scherzo*) l'imagination fertile du futur auteur de *Carmen* et de l'*Arlésienne*. Le second tableau du deuxième acte de *Polyeucte* de Gounod nous montre, au contraire, le créateur de *Faust* et de *Mireille* en décadence; la « Barcarolle » seule a du charme; la « Marche religieuse », puis la « Scène finale » sont pompeuses et rien de plus..., de pâles reflets des belles pages d'autrefois. Les solis, confiés à MM. Roussoulière, G. Dubois, Rigaux, Boyer et Rothier, ont été bien interprétés.

Une des œuvres qui ont eu un vif succès est la *Bataille de Marignan*, chœur à quatre voix sans accompagnement de Cl. Jannequin (1516), très amusant par son côté pittoresque et excellemment dirigé par M. Marty. Une ovation méritée a été faite du reste par le public et les élèves à MM. Taffanel et Marty; on ne saurait trop les remercier du soin et du zèle qu'ils déploient pour l'instruction de toute cette jeune phalange.

Une part de ces éloges revient également à M. Charles Lefebvre, qui se montre absolument à la hauteur de sa tâche dans la direction de la classe d'ensemble instrumental au Conservatoire. Le style et l'ensemble avec lesquels ont été exécutés d'une part le *final* du *Trio* en *ré* (op. 70) de Beethoven par M. Lazare Lévy, M[lle] J. Laval, M. Hekking et, d'autre part, l'*adagio et rondo* du *Quatuor* en *fa* de Mozart pour hautbois et instruments à cordes par MM. Fernand Gillet, Schneider, Henri Casadesus et Edmond Bloch, indiquent assez quels excellents conseils prodigue à ses élèves M. Charles Lefebvre.

HUGUES IMBERT.

⚜

C'était jeudi 27 avril la douzième et dernière matinée de M. Colonne, au Nouveau-Théâtre; car, cette année, les concerts n'avaient lieu que tous les quinze jours, les jeudis intermédiaires étant réservés aux matinées odéonesques musico-

dramatiques. Si la série fut courte, elle fut bonne, pour ne pas faire mentir le proverbe, et nous espérons bien que, l'année prochaine, l'éminent chef d'orchestre, continuant les bonnes traditions, nous donnera encore de nombreuses et intéressantes matinées du jeudi.

Si la musique d'*Egmont* n'atteint pas les hauteurs des grandes œuvres symphoniques de Beethoven, elle est encore remarquable à plus d'un titre et suffirait à la gloire d'un musicien de moindre envergure. *Egmont* est bien connu par les auditions qui en ont été données à l'Odéon; les morceaux symphoniques y tiennent la place principale. M. Colonne a donné cinq morceaux sur les dix numéros que comprend la partition : la grandiose *Ouverture*, la *Mort de Claire*, si tendrement mélancolique, et un charmant *Entr'acte;* puis, deux morceaux de chant qui ont été remarquablement dits par Mlle Eléonore Blanc.

Le *Concerto* en *ré* de J.-S. Bach, pour piano, violon et flûte, comporte trois morceaux, dont le premier et le troisième avec accompagnement de quatuor; tous trois sont des modèles de ce genre inimitable créé par Bach et dont il a gardé le secret, qu'on pourrait appeler, en paraphrasant un mot connu, la mélodie *indéfinie*. Le dialogue entre les instruments est éblouissant, d'une variété et d'une richesse inouïes; il semble, à l'entendre, que, ne prît-il jamais fin, on ne se lasserait pas de l'écouter. MM. Diémer, Canté et Jules Boucherit l'ont exécuté en perfection.

Dans la seconde partie du concert se trouvaient les nouveautés du jour. La *Deuxième Suite* pour instruments à vent de M. Th. Dubois est de la pure musique de chambre; elle gagnerait beaucoup à être entendue dans un cadre moins vaste, où toutes les délicieuses finesses d'une orchestration délicate pourraient être appréciées; c'est bien menu pour un si grand espace. Cette *Suite* est formée de cinq morceaux, tous très courts. La *Ronde des Archers* (en *la* mineur) est taillée sur le patron de toutes les rondes, marches de nuit, etc. C'est une petite marche cadencée avec un *crescendo* progressif suivi d'un *diminuendo* se terminant par quelques échos, tout cela voulant exprimer la marche mystérieuse et silencieuse du guet : c'est très gentil. Le second morceau, *Chanson lesbienne* (?) (*ut* dièse mineur), débute par des sortes d'appels avec tenue de basson; le motif principal est confié au hautbois, soutenu tantôt par la flûte, tantôt par la clarinette. Le rythme, d'abord lent, s'anime dans une sorte d'allegretto très gai, bientôt ralenti, par tous les instruments, pour finir sur une note de hautbois; tout cela est charmant, plein de fantaisie et d'imprévu. Le troisième morceau, *Petite Valse* (*ré* bémol), semblerait bien minuscule, si l'intérêt n'en était relevé par d'abondantes et agréables fantaisies d'instrumentation. Le morceau no 4, *Stella matutina* (*sol* majeur), est un andantino sous forme de rêverie, dont le thème est confié au hautbois, pendant que, d'un bout à l'autre du morceau, la flûte reste sur la tonique, tantôt en tenues, tantôt en notes piquées. Le no 5, *Menue* (*si* bémol), ne présente rien de spécial à noter. Tout cela, en somme, est charmant et agréable à entendre.

Mme Vera Eigena a chanté au Nouveau-Théâtre les mêmes morceaux qui lui avaient valu au Châtelet un légitime succès, la chanson de Natacha, de l'*Opritchnik* de Tschaïkowsky, et l'air d'Alena, de *Valachnikow le Marchand* de Rubinstein. Notre ami Hugues Imbert a dit ce qu'il pensait du talent de Mme Eigena dans le dernier numéro du *Guide*; je partage entièrement sa manière de voir.

MM. Diémer et Jules Boucherit ont ensuite exécuté deux pièces pour piano et violon de M. Louis Diémer, pièces qui avaient déjà été entendues l'année dernière aux concerts du jeudi; et le concert s'est terminé par une excellente exécution des deux *Pièces en forme de canon* de R. Schumann, orchestrées par Th. Dubois, que nous avons déjà souvent entendues. H. D.

Au grand regret de ceux qui admirent son talent, M. I. Philipp était un peu trop resté sous sa tente en cette saison musicale. Aussi la chambrée était-elle belle à la salle Erard, le 27 avril, pour assister à la première des deux séances de musique de chambre qu'y donnent MM. I. Philipp, G. Rémy et J. Loeb et la Société des instruments à vent, composée de MM. G. Gillet, Ch. Turban, Hennebains, Reine et Letellier. Le clou de cette première séance était l'*Octuor* (op. 166) écrit par Schubert pour clarinette, cor, basson et les cordes. C'est une œuvre que l'on exécute rarement et qui mérite d'être plus connue; car, à l'exception du *finale* qui nous a semblé moins intéressant, les trois autres parties renferment les qualités de grâce naïve, de jolie coloration très particulières à Schubert. L'*andante* surtout, avec son thème d'un bel épanouissement, présenté par la clarinette, à laquelle vient se joindre le violon, a un ragoût, par moments, de musique ancienne qui séduit l'auditeur. Le *scherzo*, en son mouvement de valse allemande, est charmant. Grand succès pour les cordes et les instruments à vent!

Que dire de la belle *Sonate* (op. 69), pour piano et violoncelle de Beethoven, sinon qu'elle fut jouée en perfection par MM. I. Philipp et J. Loeb?

Délicieux aussi l'*Andante et Scherzo* (op. 63), pour piano, flûte et violoncelle de Ch.-M. Weber. Et, pour finir, le magistral *Concerto* en *la* mineur de J.-S. Bach, pour piano, violon, flûte et double quatuor, que M. Philipp nous faisait entendre pour la première fois. Il y fut excellent, conservant à cette musique du vieux maître son beau caractère de simplicité et de grandeur. C'est le meilleur éloge que l'on puisse faire, selon nous, d'un virtuose soucieux de perpétuer les belles traditions.

H. I.

Le Quatuor hollandais, composé de MM. Joseph Cramer, André Spoor, H.-W. Hofmeister et I. Mossel, s'est fait entendre à la séance donnée le 29 avril, à la salle Pleyel, par la Société nationale de musique. Sans être à la hauteur du Quatuor tchèque, ce Quatuor hollandais possède d'excellentes qualités d'homogénéité et de style. Les nuances dans le *piano* sont exquises, mais la puissance dans le *forte* fait quelque peu défaut. Le jeu de ces artistes, dans l'ensemble, est d'une teinte douce et vous charme par son enveloppement. Le premier violon a de jolis sons argentins ; le violoncelle est, parmi les autres instrumentistes, celui qui nous a paru le moins expérimenté. MM. J. Cramer, A. Spoor, Hofmeister et Mossel ont exécuté le *Quatuor* en *la* majeur (op. 41) de Schumann et le *Deuxième Quatuor* en *mi* majeur (op. 45) de M. Vincent d'Indy. Dans l'interprétation de ces deux belles œuvres, dont le choix indiquait presque leurs prédilections artistiques, le sentiment qui convient à chacune d'elles a été parfaitement observé. Peut-être aurait-on désiré un peu plus d'accentuation dans telle ou telle page.

Des deux mélodies de M. Gustave Samazeuilh chantées par Mlle Thérèse Roger et de celles de Mme R. Strohl dites par Mlle Adèle Rémy, c'est l'*Ame des Iris* (Camille Mauclair) et le *Moulin à vent* (C. Delthie) auxquelles nous donnons la préférence.

Dans la *Sonate* pour piano et violon de J.-M. Leclair (1697-1764), exécutée avec M. Jules Boucherit, et dans les *Pièces pour clavecin* de Rameau, Dandrien et Couperin, M. Louis Diémer a remporté son succès habituel. Il est impossible d'interpréter avec plus de finesse et de charme ces naïves pièces de nos vieux maîtres.

La Société nationale de musique donnera son 278e concert avec orchestre et chœurs, le samedi 27 mai, dans la salle du Nouveau-Théâtre.

H. Imbert.

Le concert donné par la Société des Concerts de chant classique le 28 avril dernier, à l'Hôtel continental, a été des plus intéressants, et ses organisateurs, comme tous ceux qui y ont donné leur concours, méritent les plus vives félicitations et ont droit aux plus grands éloges. C'est en effet une bonne fortune trop rare que de pouvoir apprécier, avec une interprétation digne d'eux, ces chefs-d'œuvre qui, quoique anciens, n'ont pas vieilli et provoquent encore l'admiration de l'auditeur. Gluck a tenu la plus grande partie de la séance avec l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*, le cinquième acte d'*Armide* et le bel air d'Agamemnon au premier acte d'*Iphigénie en Aulide*, traduit dans un excellent sentiment par M. Paul Daraux. M. Thibaud a remporté un triomphe, chose habituelle dans la délicieuse *Romance* en *fa* de Beethoven et de beaux fragments de la *Sixième Sonate* de Jean-Sébastien Bach. Enfin, les Chanteurs de Saint-Gervais ont recueilli une ample moisson d'applaudissements dans un *Motet* de Roland de Lassus, un *Ave Maria* de Josquin des Prés et une sélection des beaux chœurs d'*Esther* de Moreau.

Accordons enfin un juste tribut d'éloges à la charmante Mme Lovano, dont tout le monde connaît le fin et beau talent, à MM. Lubet et Mallet, enfin à l'orchestre et à son sympathique chef M. Danbé, ainsi qu'à M. Ch. Levadé, qui clavecine à ravir.

A. Marc.

Trois morceaux de résistance à la dernière soirée donnée par le Quatuor Parent à la salle Pleyel : le *Poème* pour cordes de M. Paul de Wailly, le *Deuxième Quatuor* à cordes de M. Vincent d'Indy et la *Sonate* op. 13, pour piano et violon, de M. G. Fauré. L'œuvre de M. P. de Wailly abonde en thèmes caractéristiques, généralement d'une bonne venue, ce que l'on rencontre rarement, il faut bien le dire, dans les œuvres de l'école nouvelle. C'est un compositeur qui a quelque chose à dire; aussi, avons-nous entendu avec plaisir le beau thème de l'*Idylle*, confié au premier violon (nous aimons moins la seconde partie, *allegro*), puis le très original motif de danse no 2, que fait valoir le premier violon accompagné par les autres instruments en pizzicati, la large phrase du *larghetto* dans l'*Epithalame*, où se perçoit à la fin un tintement de cloches, et enfin la très gaie et très rustique *Marche nuptiale*. Un peu plus de simplicité dans les développements, un peu moins de choses heurtées... et l'architecture de l'œuvre serait plus solide.

Le *Deuxième Quatuor* de M. Vincent d'Indy, d'une si belle ligne et d'une originalité si puissante, a eu son succès habituel.

Félicitations à MM. Parent, Lammers, Denayer, Baretti et à Mlle Boutet de Monvel, qui fut la digne partenaire de M, Armand Parent dans la *Sonate* de M. Gabriel Fauré, très applaudie.

H. I.

A la grande fête donnée par M. A. Péphan, directeur de la Société d'assistance pour les aveugles, à l'école Braille (Saint-Mandé), et à laquelle assistaient M. E. Loubet, président de la République; MM. Waldeck-Rousseau, président de la Société ; Jules Legrand, sous-secrétaire d'Etat à l'intérieur ; de Selves, préfet de la Seine, etc., les artistes les plus éminents avaient prêté leur concours. « C'est qu'on est toujours certain de leur dévouement lorsqu'il s'agit d'œuvres de bienfaisance, » a fort bien dit M. Waldeck-Rousseau à la fin de son discours.

Aussi M. Paul Taffanel avait-il quitté le bâton de chef d'orchestre de l'Opéra pour venir jouer avec M. Diémer une *Suite* ravissante pour piano et flûte de M. Ch.-M. Widor. Jamais M. Taffanel n'a été plus maître de son instrument, et ce fut un véritable délire lorsque le morceau fut achevé. Le triomphe ne fut pas moins grand pour M. Dié-

mer, que le public et les enfants de l'école rappelèrent avec insistance, après l'exécution de *Galatea* (Th. Dubois), le *Coucou* (Daquin) et la *Valse de concert* (Diémer).

M^me^ Vera Eigena, la célèbre cantatrice russe que vient de nous révéler M. Ed. Colonne, a enthousiasmé aussi l'auditoire d'élite qui était venu l'entendre dans l'air d'*Hérodiade* de Massenet ainsi que dans la *Nuit* de Rubinstein et *Opritchnik* de Tschaïkowsky.

Enfin, les trois Coquelin ont émerveillé l'assistance par leur verve dans le *Mariage forcé* (scène VI) de Molière et dans une saynète où Coquelin cadet avait pour partenaire la charmante M^lle^ M. Lecomte, du Théâtre français.

⚜

Dans les salons de M^me^ Lefèvre, le 1^er^ mai, programme des plus intéressants consacré aux œuvres de Schumann et E. Chausson. Le Quatuor hollandais a exécuté, avec M. Raoul Pugno, le *Quatuor* en *la* de E. Chausson, dont le *scherzo*, avec son rythme si caractéristique, est une des meilleures pages. M^lle^ Minssart, une charmante élève du Conservatoire, et M^me^ Arthur Fontaine ont chanté avec beaucoup de sentiment des mélodies très suggestives de M. Chausson. On a pu surtout apprécier la jolie voix et le style de M^lle^ Minssart dans les mélodies les plus célèbres de Schumann. Et, pour finir, un vrai régal : les *Variations* pour deux pianos de Schumann, enlevées avec verve par M. Raoul Pugno et une jeune femme dont l'esprit et le cœur égalent le talent. A. B.

⚜

En ce beau salon de l'hôtel de la rue Blanche, égayé de jolies et délicates peintures et d'où la vue s'étend sur un frais jardin orné de fleurs aux vives couleurs, M. L. Diémer donnait sa première matinée musicale; et il avait pour partenaires MM. Sarasate, Van Waefelghem, Delsart et Louis Diémer. C'est dire que le *Quatuor* en *sol* mineur de Brahms, œuvre si profonde de sentiment, avec son *adagio* de tournure martiale, son *scherzo* caressant, son *rondo alla zingarese* si étourdissant, a été rendu en perfection. Le quintette (*La Truite*) de Schubert n'a pas été moins bien interprété, et la *Sonate* op. 75, pour piano et violon, de Saint-Saëns a vivement intéressé l'auditoire. A propos de Saint-Saëns, il vient d'achever son premier *Quatuor* à cordes, et l'œuvre ne tardera pas à être livrée à l'impression.

Grand succès également pour M^me^ la comtesse de Maupeau, dont l'organe est bien étoffé, et la diction parfaite. A. B.

⚜

La deuxième séance consacrée par M^lle^ Clotilde Kleeberg aux œuvres de Schumann et de Chopin a été, pour elle, aussi heureuse que celle consacrée à Beethoven. Nous dirions même qu'avec son talent si parfaitement fin, spirituel et délicat, il est impossible de mieux faire apprécier les deux maîtres, qui ont écrit pour le piano des pages si suggestives. Nombre d'artistes assistaient à cette seconde séance et ont fait une ovation à M^lle^ Clotilde Kleeberg.

⚜

Séance Tracol. — Tout en continuant sa série de concerts sur l'historique du violon, M. Tracol a eu le bon goût de nous offrir une très satisfaisante exécution du *Quintette* de Franck. Il était vaillamment secondé par MM. C. Geloso, Dulaurens, Monteux et Schneklüd.

⚜

Séance Nadaud. — Un public très nombreux a chaleureusement applaudi les trois morceaux d'un programme essentiellement classique. MM. Nadaud et Raoul Puguo ont réussi, grâce à l'entrain de leur exécution, à faire acclamer la correcte et un peu froide *Sonate* de Saint-Saëns. Combien m'a paru plus savoureux le ravissant *Trio* de Beethoven, dont MM. Nadaud et Pugno, aidés de M. Cros Saint-Ange, ont adroitement fait ressortir toutes les délicatesses !

⚜

Séance Debroux. — Par le temps qui court, le plus bel éloge que l'on puisse adresser à un artiste est celui qui constate la probité de son talent. C'est aussi celui que me paraît mériter M. Debroux, qui mène à bonne et brillante fin sa remarquable série de récitals de violon.

⚜

Séance Galeotti. — Dans l'exécution d'un programme fort bien composé, M^lle^ Marguerite Galeotti a fait preuve de sérieuses qualités. J'ai surtout remarqué l'égalité de son jeu. Si j'osais me permettre de lui donner un conseil, ce serait celui-ci : Se défier d'une tendance fâcheuse à la sécheresse et à la nervosité, et se souvenir que dans la musique classique, la nuance ne doit jamais être obtenue aux dépens du rythme.

⚜

Séance Salmon. — Très remarquable exécution de la grande *Sonate* de Beethoven pour piano et violoncelle. MM. Salmon et Baüer ont admirablement compris et rendu cette œuvre colossale. Des deux autres sonates inscrites au programme, c'est celle de Brahms qui m'a le plus intéressé, celle de Mendelssohn n'étant pas exempte de quelques superfluités, telles qu'arpèges surabondants ou autres développements de pur remplissage.

⚜

Concert Guilmant. — Un artiste prodigieux pour des œuvres prodigieuses, voilà l'impression que l'on emporte d'un concert où l'on vient d'entendre M. Guilmant exécuter des œuvres telles que le *Prélude* et la *Fugue* en *mi* bémol de J.-S. Bach, et le *Concerto* pour orgue et orchestre de la can-

tate 146. L'éclat de cette solennité se rehaussait du concours des Chanteurs de Saint-Gervais et d'habiles interprètes tels que Mmes Passama et Lovano, MM. Engel et Auguez, tous trop connus pour qu'il soit nécessaire d'en faire un nouvel éloge. Nous nous faisons un devoir de signaler en passant l'absurde organisation des contrôles à l'entrée de la salle du Trocadéro. Il semble qu'on ait tout combiné à plaisir pour la rendre inaccessible dans les jours de grande affluence.

A. Groz.

⚜

Très intéressante audition des élèves de Mme Henry Jossic, professeur au Conservatoire, le samedi 6 mai, à la nouvelle salle Pleyel. L'intérêt de cette séance était encore augmenté par le concours de M. Jacques Thibaud, premier violon solo des Concerts Colonne.

BRUXELLES

L'année théâtrale, à la Monnaie, a eu la terminaison coutumière. Les dernières soirées ont été consacrées à l'exécution, souvent bien débridée, des principales œuvres jouées au cours de la saison. Défilé peu fourni cette fois, l'année, très fructueuse pour les directeurs grâce au succès prolongé de *Princesse d'Auberge*, ayant été d'une activité artistique particulièrement modérée : à côté de l'œuvre de M. Blockx, jouée trente-huit fois, il n'y a guère à noter, en effet, que l'exécution de l'*Or du Rhin* et la reprise, on sait combien peu satisfaisante à certains égards, de la *Walkyrie*.

Il serait sans intérêt de faire le compte des distributions de fleurs dont ont été l'objet, suivant la mode aujourd'hui consacrée, la plupart des artistes; il convient cependant de signaler les ovations, agrémentées de palmes et de couronnes, faites à M. Seguin à la dernière de la *Walkyrie*. Le public tout entier a tenu, peut-on dire, à s'associer d'avance à la manifestation plus intime qui devait avoir lieu le lendemain, et il a témoigné avec un enthousiasme vraiment impressionnant sa vive admiration pour l'éminent et sympathique artiste.

Une nouvelle consolante, très heureusement confirmée depuis, s'était répandue avant la représentation et avait mis la joie dans tous les cœurs : celle du réengagement de M. Seguin. Il faut en féliciter la direction, et plus encore les organisateurs de la manifestation, si celle-ci a pu contribuer à la décision qui nous permettra d'applaudir l'an prochain, à la Monnaie, l'artiste qui y tient une place si brillante depuis quinze ans.

J. Br.

⚜

La manifestation en l'honneur de M. Seguin dont nous parlons plus haut a eu lieu jeudi après midi, dans les salons de la maison Erard. Là s'étaient donné rendez-vous les admirateurs et amis, — combien nombreux, — de l'éminent artiste.

Au milieu des acclamations, M. Maurice Kufferath, délégué par le comité, a rappelé les inoubliables services que Seguin rendit à l'art, non seulement au théâtre, mais aussi aux concerts et au Conservatoire. Un bronze, représentant Wotan, œuvre remarquable, de majestueuse ampleur, due au ciseau du maître Constantin Meunier, qui fut, avec M. Gevaert, un des premiers souscripteurs, a été offert au héros de la fête, auquel on destine encore un album renfermant les noms des souscripteurs.

M. Seguin, très ému, cela se comprend, a répondu en quelques phrases très simples pour remercier, essayant (mais personne n'a voulu y croire) de reporter sur Wagner seul le mérite qu'on lui attribuait; puis la foule, très émue elle aussi, s'est précipitée au-devant du magistral interprète de Wagner pour lui serrer la main. Le spectacle était vraiment touchant.

Il y a longtemps que les annales bruxelloises n'avaient eu à enregister de pareils hommages à un artiste du théâtre de la Monnaie. Et c'est justement celui-là dont la direction prétendait se débarrasser. On n'a pas plus de flair!

⚜

La saison des Concerts populaires, sous la direction de M. Joseph Dupont, s'est terminée dimanche dernier d'une façon éclatante. Trois œuvres symphoniques au programme : la *Symphonie* en *ut* mineur de Brahms, la *Suite* en *ré* de Bach et la *Pastorale* de Beethoven. Vrai programme classique, d'autant plus que Hans Richter était au pupitre. Ce fut une rare et profonde jouissance artistique.

L'illustre kapellmeister viennois reste le maître incontesté parmi les grands chefs d'orchestre d'outre-Rhin. Il a une façon qui n'est qu'à lui d'amplifier la phrase musicale sans ralentir le mouvement; il a le don d'imprimer à l'orchestre une énergie rythmique et une fermeté d'accent qui ne lui coûtent en apparence aucun effort; et si simple est sa mimique directoriale, qu'à peine s'aperçoit-on de sa présence au milieu des instrumentistes. C'est qu'il y a en lui un profond musicien et un grand artiste, dont la sûreté de goût s'appuie sur une justesse de sentiment tout à fait exquise. Il met toutes choses si bien en place, chaque détail est souligné d'un trait si bien approprié, qu'on n'a jamais la sensation de l'artificiel, de l'étudié. Cela coule de source avec une aisance et une souplesse incomparables.

On avait déjà entendu à Bruxelles la première *Symphonie* de Brahms, la plus élevée, la plus profonde incontestablement des quatre grandes con

positions instrumentales du maître de Hambourg. De sa baguette magique, avec un minimum d'indications et de gestes, Richter a mis la clarté où avait régné jusqu'ici le chaos; et cette symphonie a été pour beaucoup la grande impression du concert. Œuvre admirable, de belle envolée lyrique, colorée, et d'une variété séduisante d'inspiration, sans que l'unité de la composition soit un seul instant affaiblie par la diversité des impressions qu'elle évoque. En l'écoutant, j'eus la vision de paysages agrestes, tourmentés, sauvages et riants tour à tour, de ciels où s'assemblent de tragiques nuages, se dissipant, après s'être déroulés en images complexes, pour laisser voir le bleu du firmament et les clairs rayons du soleil. Ce n'est pas, sans doute, la grande et souveraine puissance de Beethoven ou de Wagner, mais c'est quelque chose d'approchant, et la patte d'un maître se révèle d'un bout à l'autre dans cette œuvre supérieure.

A signaler dans l'exécution orchestrale le charme séduisant du hautbois de M. Guidé, la beauté de son de M. Anthoni et le phrasé large de M. Marchot dans le solo de violon de l'*adagio*.

M. Guidé n'a pas été moins exquis dans la *Pastorale*, où le hautbois joue un si grand rôle. Il est vraiment fâcheux que le premier cor ait manqué de sûreté dans l'attaque et de fermeté dans le rythme. Ç'a été la seule tache dans cette exécution vivante, animée, pleine de gaîté et d'entrain de cette œuvre de couleur si intense et de poésie si pénétrante.

Quant à la *Suite* en *ré* de Bach, ce fut un délice. L'instrumentation du vieux Kantor contrastait étrangement avec celles de Brahms et de Beethoven. Quelle fluidité et quelle transparence! On dirait la richesse et la variété de tons des grands peintres médiévaux. L'éclat des trompettes en *ré* répand sur tout l'ensemble un accent joyeux de l'humour le plus délicieux, surtout dans la *Gavotte;* car, il faut l'ajouter, ce n'est pas la version de Mendelssohn — où les Klarinen de Bach étaient remplacées par des clarinettes – qu'on a suivi, mais l'instrumentation originale restituée au Conservatoire de Bruxelles par M. Gevaert. Rappelons à ce propos — plus d'un nous saura gré du renseignement, — que tout récemment, M. Martucci a publié une transcription pour piano de cette suite et des deux autres en *ut* majeur et *si* mineur, qui est une pure merveille en son genre (1).

Bref, ce concert a été un éclatant succès, et il a clos de façon exceptionnellement brillante une saison musicale bien remplie. M. K.

M. Désiré Pâque a affirmé de nouveau, dans la séance donnée par lui récemment à la salle Erard, les brillantes qualités de pianiste et de compositeur qui lui avaient valu il y a un an, au lendemain de son malencontreux voyage en Bulgarie, le patronage de plusieurs de nos meilleurs artistes, MM. Paul Gilson et César Thomson entre autres.

L'audition de l'an dernier avait suffi pour grouper autour de M. Pâque de nombreuses sympathies, attirées par la franchise, l'abondance et le caractère poétique de son inspiration.

La puissance d'invention du jeune artiste n'a pas été moins appréciée dans la séance de l'autre soir, qui nous a fait connaître ou réentendre une série d'œuvres de caractère très varié : une sonate pour violon et piano, deux suites pour violon, alto et piano, une suite pour piano seul, dans l'exécution de laquelle M. Pâque s'est montré virtuose accompli; une romance pour alto, dont l'idée mélodique, d'inspiration très pure et très habilement développée, a été poétiquement rendue par M. Gietzen; enfin, deux mélodies de coupe fort gracieuse, dites avec esprit par Mme Fichefet.

Dans tout cela, les idées abondent, et l'on serait presque tenté de reprocher au compositeur de les dépenser avec trop de largesse; l'unité de conception s'en ressent, et l'impression produite perd en intensité. On souhaiterait que l'auteur s'en tînt à quelques thèmes fondamentaux, en en tirant toutes les ressources que permet la science du développement.

Ce souhait est d'ailleurs en voie de se réaliser; M. Pâque nous l'a prouvé par le dernier numéro du programme, sa *Cinquième Suite* pour violon, alto et piano (op. 36), dont c'était la première exécution. Cette œuvre est, comme toutes les pages sorties de la plume du jeune artiste, riche en recherches harmoniques d'un goût très raffiné, en modulations du plus piquant effet; mais on y trouve en outre une pondération, une unité de style, un art de développer les thèmes, d'ailleurs très expressifs, mis en œuvre, qui témoignent de sérieux progrès et qui, les dons de nature de M. Pâque aidant, donnent les plus brillantes espérances pour l'avenir du jeune compositeur.

J. Br.

Mercredi soir, au Conservatoire, le quatuor Thomson a donné la quatrième de ses séances d'abonnement. MM. Thomson, Laoureux, Van Hout et Jacobs ont obtenu leur succès habituel. Au programme, le *Quatuor* n° 15 de Beethoven, cette pure merveille, et le *Quatrième Quatuor* en *ré* mineur de Schubert. L'exécution en a été très soignée, très claire, encore que le violoncelle se soit trop fait entendre quand il n'avait rien d'important à dire. Ceci s'est surtout remarqué dans le *molto adagio* de Beethoven. Excellente, l'interprétation du *Quatuor* de Schubert.

Le public, assez nombreux, a fait un chaleureux accueil aux excellents quartettistes.

(1) J.-S. Bach. *Trois ouvertures*, transcrites pour piano à deux mains par G. Martucci, Breitkopf et Hærtel.

⚜

Mlle Amélie Pardon s'est présentée en virtuose au public de la Maison d'Art, avec un programme assez varié, mais qui ne contenait que des choses fort connues. Elle s'est très proprement acquittée de sa tâche et les applaudissements qu'elle a récoltés étaient bien mérités.

⚜

Le programme de la séance de musique de chambre organisée par Mme Everaers, avec le concours de MM. Bouserez et Enderlé, n'offrait guère un très vif intérêt. Les deux œuvres qui avaient le plus d'attrait : la *Sonate* de Mendelssohn et le *Trio* de Dvorak, n'ont reçu qu'une exécution et une interprétation honnêtes. M. Enderlé nous a joué très proprement trois petites pièces pour violon d'une sonorité agréable.

⚜

Selon la tradition, aussitôt la saison théâtrale close, les concerts de l'orchestre du théâtre de la Monnaie ont repris au Waux-Hall du Parc. La présence de M. Ruhlmann au pupitre semble avoir rendu jeunesse et vigueur à cette vieille institution.

⚜

Mercredi soir, M. Mercier, l'excellent professeur de chant à l'Ecole de musique de Saint-Josse-ten-Noode-Schaerbeek, avait convié un auditoire d'élite à une audition de ses élèves. Tous et toutes ne sont pas également doués. Nous avons remarqué le sentiment juste et le phrasé intelligent de Mlle Richir, le joli timbre de Mlle Wyns, le caractère dramatique de Mlle Goffart.

M. Henry Merck, le violoncelliste bien connu, a fait diversion au défilé des chanteurs par quelques pièces de violoncelle. Notons une jolie pièce vocale de lui : *Nuit d'octobre*, qui a été chantée à ravir par Mlle Richir.

⚜

M. L. Vygen, professeur de musique à Wavre, vient d'être nommé officier d'académie par le ministre des beaux-arts de France.

⚜

L'emploi d'accompagnateur est vacant à l'école de musique de Saint-Josse-ten-Noode-Schaerbeek.

Les postulants sont priés d'adresser leur demande avec pièces à l'appui, avant le 15 mai courant, à M. Dugardin, président de la commission administrative, avenue des Arquebusiers, 55, à Saint-Josse-ten-Noode.

CORRESPONDANCES

BARCELONE. — Le premier concert donné par M. A. De Greef, professeur de piano au Conservatoire de Bruxelles, à la Société philharmonique de Barcelone, n'a fait que confirmer la maîtrise du brillant artiste et la grande réputation qui l'avait précédé.

Le *Second Concerto* de Saint-Saëns, le *Caprice et Fugue* sur *Alceste*, du même maître, et le *Nocturne* en *fa* dièse de Chopin ont valu à M. De Greef des ovations aussi enthousiastes que méritées. Malgré toutes ces ovations, nous ne croyons pas cependant que le talent de De Greef ait été compris de la majorité de nos pianistes et de notre public, insuffisamment éduqués en général.

Pour nous, De Greef doit son succès à Barcelone beaucoup plus à son éblouissante virtuosité, à la limpidité surprenante et à la vigueur extraordinaire de son touché qu'à ses qualités de finesse, de charme et de grâce poétiques, qu'aux délicieux et évoquants clairs-obscurs qu'il a su tirer du Pleyel qu'il avait à sa disposition.

Pour la masse du public, *La Noce qui passe*, de Grieg, ne pouvait avoir de charme; il a fallu une *Rapsodie* de Liszt pour mettre le comble à son enthousiasme.

Disons aussi que tous nos pianistes assistaient à ce premier concert donné par l'illustre pianiste belge; comme ils ne s'intéressent, en général, qu'assez peu aux concerts purement symphoniques, c'est presque un bon point acquis pour eux.

L'orchestre de la Philharmonique, dirigé par M. Crickboom, était chargé de l'accompagnement d'orchestre du merveilleux *Concerto* de Saint-Saëns. Il s'est acquitté de sa tâche avec beaucoup de souplesse et de discrétion. F.

BERLIN. — L'autre semaine, l'Opéra s'est décidé à donner une représentation du *Ring*. On n'a pas manqué de faire ressortir qu'on était parvenu à monter la chose avec les seules ressources du théâtre. A entendre la direction et ses thuriféraires, ce serait là une victoire marquante. Raisonnement empreint d'esprit de clocher. Quel sera donc le théâtre qui, vingt-cinq ans après leur création, devrait, avec ses propres éléments, monter les œuvres de Wagner, si ce n'est l'Opéra de la capitale impériale? En vérité, on ne peut mieux avouer que la situation de Berlin est demeurée bien inférieure, au point de vue du développement artistique dans les instituts officiels. Alors que les grands concerts symphoniques dus à l'initiative privée ont placé, par leur nombre et leur niveau élevé, cette ville au premier rang, alors que dans les théâtres de comédie, il s'est fait un effort sérieux, comme au Deutsches Theater, l'Opéra royal vivote avec des vieilleries, ou bien aligne (depuis quelques années) nombre de *fours*, dont il détient certes le record.

Voilà donc une ville de deux millions d'habitants, réputés amateurs de musique, où il n'y a qu'un seul théâtre lyrique (car l'entreprise du théâtre de l'Ouest reste toujours précaire et n'entre pas en ligne de compte). La troupe de l'Opéra,

toujours plus ou moins incomplète, est mise à toutes les sauces. Les artistes qui jouaient le *Niebelungen* l'autre semaine, représentent ces jours-ci une opérette de J. Strauss, *Fledermaus*.

Voilà le système et le goût dans toute leur logique et leur splendeur. Et il est à noter que l'Etat possède un deuxième théâtre assez bien situé (et avec une loge impériale aménagée), le Kroll-Theater, où l'on pourrait donner, à demeure, une saison d'opéra-comique (traductions du français) et d'opérette, sans ravaler la troupe d'opéra et de drame lyrique à ce rôle de bonne à tout faire. Les artistes, surtout les petits rôles, qui appartiennent aux deux genres, iraient de l'un à l'autre théâtre, ce qui réduirait les prix.

Mais la direction préfère, par veulerie et esprit de vieille routine, continuer le système du bazar où on trouve de tout, excepté du bon. Il n'est pas jusqu'à l'administration des menus détails matériels qui ne sente la petite ville à plein nez. Le bureau de location, par exemple, est ouvert un peu le matin et un peu l'après-midi. Au milieu du jour, on le ferme, et on n'a jamais su pourquoi. Il n'est ouvert que deux ou trois heures en tout. Le dimanche, les heures sont différentes! Pourquoi, on ne le sait pas davantage; mais c'est une tradition qui remonte sans doute au temps où Berlin n'avait pas de pavé. Il y a trois succursales du bureau de location, mais toutes les trois dans la même rue! Aller à l'Opéra, ça devient toute une affaire, comme dans une bourgade où passe par hasard une troupe ambulante. Du reste, au lieu de présenter un tableau régulier des quatre ou cinq représentations à venir, on ne le fait que tous les huit jours; de sorte qu'à la fin de la semaine, on ne sait jamais ce qui viendra par la suite.

Le comble, c'est que bien souvent, à l'occasion d'une œuvre un peu importante, on relève le tarif des places! A certains jours, pour vous faire entendre ses propres artistes ordinaires, l'administration vous oblige à payer plus cher. Cela sent la province. Il est même arrivé — je l'ai vu — que la caisse, par ordre naturellement, prétend avoir vendu toutes les places telle catégorie, pour forcer, en quelque sorte les gens à en acheter de plus chères. Procédé de cirque en tournée.

Le *Ring*, en général, a été assez médiocre comme ensemble. Visiblement, il manque une autorité artistique pour conduire la troupe. Celle-ci renferme de très bons sujets. Aucun n'est, du reste, absolument mauvais, et l'on sentait que tous, petits et grands rôles, aimaient cette œuvre colossale de Wagner et qu'ils tâchaient de se mettre au niveau. Et pourtant, à part des épisodes, l'ensemble manquait de grandeur, de ligne artistique.

C'est que, dans une œuvre de telles dimensions, il ne suffit pas de se reposer sur des acteurs et chanteurs talentueux ou appliqués, sur un ingénieux régisseur, un luminariste adroit et un chef d'orchestre intelligent et ferme (c'était le Dr Muck). Il y a le rôle du directeur éclairé, de celui qui, par une compréhension supérieure, par un sens dramatique élevé, sait mettre le tout au point, et possède assez de savoir et d'autorité pour unifier les bonnes volontés et les talents, et donner à la représentation le sens définitif. C'est ce qui manquait ici.

Les dieux n'avaient rien de surhumain, le côté fatal de toute l'épopée ne ressortait pas, les attitudes ont été souvent banales, et le trait vulgaire. De ces imperfections, il faut s'en prendre non aux artistes, mais à la direction. Le système allemand de l'intendance des théâtres, qui confie beaucoup de pouvoir à un seul chef, peut donner d'excellents résultats avec des personnages véritablement doués de sens artiste, comme à Meiningen, Karlsruhe, Stuttgart ou Dresde. Mais qu'attendre de bon de boutiquiers parvenus ou d'ex-dilettantes?

Le *Rheingold* a montré deux bons artistes: M. Krasa, qui a fait un Alberich bien marqué et bien soutenu du reste dans les deux dernières partitions. L'autre est M. Sommer, qui a joué Loge de façon à se mettre plus en vedette, parfois, qu'il ne fallait, devant l'effacement de M. Barhmann, dont le Wotan a été bien incolore. Dans *Siegfried*, M. Lieban a été un Mime excellent.

Louable dans le rôle superbe de Hagen (et le personnage de Donner), a été M. Modlinger, dont la voix ne tient pas bien les notes. A citer encore Mme Göltz, dont l'organe superbe faisait merveille dans les prophéties d'Erda et qui a joué avec passion la scène difficile de Waltraute (dans le *Crépuscule*). Le Siegfried-Siegmund, c'était M. Krauss, qui n'est pas un acteur marquant. Pourtant, il a eu de l'émotion dans le récit qui précède sa mort. Sa voix sonne parfaitement dans les passages héroïques, mais la couleur en est trop uniforme. Dans le grand duo final de *Siegfried*, Krauss et Mlle Reinl poussaient des éclats de voix en agitant les bras tous deux, que c'en était presque ridicule. Mlle Reinl a du reste assumé un rôle au-dessus de ses forces dramatiques. Les deux géants très bons, ainsi que les Filles du Rhin (surtout le soprano de Mme Hertzog).

L'orchestre accusait un manque de répétitions. Atrocement faux, les gros cuivres à certains ensembles. Et puis, soit fatigue ou dégoût, les mouvements pris par le Dr Muck étaient étriqués. Les pièces bien connues: sommeil de Wotan, imprécations d'Alberich, scène de l'arc-en-ciel, la chevauchée, le dialogue avec le voyageur, voyage au Rhin, scène funèbre de la *Götterdämmerung*, n'avaient pas le fini, la précision qu'on leur donne au concert.

Une chose parfaite: les jeux de lumière.

M. R.

BONN. — Le festival de musique de chambre vient de s'achever à la Beethoven-Halle, dans un grand débordement d'enthousiasme: cinq journées de quatuors, quintettes, trios, sonates, *concerti grossi*, pièces de piano ou lieder, de Bach, Hændel, Gluck, Haydn, Dittersdorf, Mo-

zart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Peter Cornelius!

Primitivement, on ne jouait que du Beethoven à la Beethoven-Halle. Puis l'on a adjoint Brahms comme continuateur du maître de Bonn. Cette fois, treize auteurs ont trouvé place au programme; à dire vrai, des places d'étendues assez différentes. Bach a occupé la première moitié de la première séance, consacrée aux précurseurs de Beethoven. Mozart a pris une bonne part de la matinée finale. La deuxième soirée a été un *Schubert-Abend*. Dans la troisième, Brahms a eu trois numéros. Beethoven, dont trois quatuors remplissaient la quatrième séance, figurait également dans les troisième et cinquième séances. Mais Schumann n'a eu que cinq lieder; Mendelssohn n'a rien eu, et cela dans des programmes élaborés par Joachim. Voyez l'évolution! Si les agités ou les fiévreux sont relégués à l'écart, en revanche, le céleste Schubert obtient toute une soirée. Et cette soirée a été, du consentement unanime, jugée exquise. Il y a un retour marqué vers Schubert. Le neveu lui-même de Mendelssohn, le banquier-violoncelliste Robert von Mendelssohn, était venu de Berlin pour renforcer le quatuor Joachim dans un quintette, non de Mendelssohn, mais de Schubert! Depuis Beethoven, il faut le reconnaître, Schubert est le compositeur qui peut le mieux faire les frais d'une soirée entière sans le concours d'aucun autre. Mais la condition essentielle, c'est qu'on sache jouer cette musique. J'entends dire parfois : Schubert est si long, et c'est toujours *Schu-Bert* et *Bert-Schu*. — Non, madame, ce n'est pas lui qui est trop long, c'est vous qui êtes trop courte, comme disait Hans de Bülow...

Entendu deux œuvres nouvelles, couronnées par le Beethoven-Verein : un *Quintette* d'archets (deux violoncelles) d'un jeune compositeur de Berlin, Wilhelm Berger, et un *Quatuor* de piano et archets d'un compositeur à cheveux blancs, Bernhard Scholz, de Francfort. Le premier est mieux qu'un *gediegenes Werk*.

L'exécution? Joachim et son quatuor, Rosé et son quatuor (quatuor viennois), un flûtiste de Vienne portant un délicieux nom de flûtiste : Kukula, puis le clarinettiste Schubert, de Berlin. Enfin, pour les lieder, à une et à deux voix, la jolie miss Adrienne Osborne, contralto, et le baryton Félix Krauss, de Leipzig, qui tous deux sont fiancés.

Cette suprême jouissance d'art : entendre de telles musiques jouées par de tels artistes, m'a confirmé dans les idées que j'ai émises ici même (15 janvier 1899) sur l'interprétation de la musique de chambre. Ce qui, je dois le dire, m'y avait déjà confirmé, c'est l'adhésion sans réserve que plusieurs artistes — et des plus compétents en la matière — s'étaient empressés de me marquer.

J. F.

LIÉGE. — La réouverture des concerts de grande symphonie dans les superbes jardins de la Société d'acclimatation avait attiré mardi soir une affluence exceptionnelle d'auditeurs. Sous la direction de M. Lejeune, professeur au Conservatoire, l'orchestre, composé de l'élite des instrumentistes de notre ville, a exécuté un programme artistique très applaudi : l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, la *Symphonie* en *ut* mineur de Beethoven, une transcription sur les *Pêcheurs de perles* et deux charmants morceaux de fantaisie. La vogue est assurée pendant l'été à ces soirées, pour lesquelles on nous promet aussi des solistes réputés, à côté d'une sélection intelligente d'œuvres d'orchestre interprétées et dirigées avec talent et conviction.

La troisième séance du Cercle Piano et Archets clôturait cette semaine une saison où les artistes de ce cercle ont occupé tout particulièrement l'attention musicale. Le programme ne comptait que des œuvres d'auteurs liégeois et, par là même, avait attiré à la salle de la Société militaire une affluence rare et subissant des émotions bien locales. Comme pièces de musique de chambre, une *Sonate* pour piano et violon de Carl Smulders, par MM. Jaspar et Bauwens, d'une forme sérieuse, d'un sentiment très concentré, aux harmonies et traits d'un intérêt constant. La première audition, le *Trio* en *ré* bémol pour violon, violoncelle et piano de Charles Gaucet (œuvre couronnée par l'Académie) obtenait un succès sincère et mérité. C'est une composition inspirée, d'un tour mélodique irrésistible. Des harmonies originales corrigent en quelque sorte le trop de facilité et d'exubérance de l'auteur. Nous attendons Charles Gaucet dans une œuvre lyrique, car le tempérament du jeune artiste semble le diriger vers cette voie. Très inspirées, aussi les mélodies de Ch. Radoux, et, dans une forme très soignée, deux *Bluettes* de M^lle^ Folville, dites avec goût par M. E. Henrotte.

M^lle^ Henriette Coclet et M. Léopold Charlier avaient confié à M^lle^ Massart des mélodies d'un tour réllement élégant et non moins applaudies, chantées avec conviction. Ajoutons que le texte de la plupart de ces mélodies était dû à des poètes liégeois, MM. Richard Ledent et Edouard Radoux, non moins bien inspirés que les musiciens, et que texte et musique s'unissaient en un artistique ensemble.

L'autre semaine, un concert de bienfaisance au bénéfice d'un jeune artiste à exonérer du service militaire, réunissait sur l'estrade des artistes maintes fois applaudis : Jean Gerardy, retour d'Espagne; Léon Van Hout, l'éminent professeur d'alto du Conservatoire de Bruxelles; le jeune pianiste Emile Bosquet, de Bruxelles; le baryton Alfred Honnin, l'un de nos plus distingués amateurs; le pianiste Jaspar; M^lle^ Gerardy, la jeune et charmante sœur du violoncelliste, qui est une pianiste de talent; enfin, l'orchestre des Nouveaux

Concerts, sous la direction de Dupuis. On a fait grande fête à tous les généreux artistes.

Au Théâtre royal, la direction Martini fait preuve d'activité; en même temps que la production de sa troupe, presque au complet, et composée remarquablement, elle nous annonce l'*Athalie*, avec la musique de Mendelssohn, interprétée par la Comédie-Française et les chœurs et orchestre Colonne, dans le courant de ce mois.

Voici le tableau de la troupe : Chefs d'orchestre, MM. de la Fuente et Van Damme ; régisseur général et second régisseur, Delaire et Wély ; fort ténor, Henriot ; ténor léger, Buysson ; deuxième ténor, Libertaud ; barytons, G. Lafon et Rouyer ; basse noble, Rougier ; laruette, Harzé ; chanteuse légère de grand-opéra, M^lle^ Aline Rose ; contralto, Jeanne Florelli ; deuxième dugazon, Dailly ; ballet, Linda, Pastore et Czerny, premières danseuses.

Dans le courant de la saison, M. Martini, compte monter *Henri VIII*, sous la direction de l'auteur, probablement en novembre, et de Saint-Saëns, également, *Samson et Dalila*. En outre, notre actif directeur nous promet *Sapho* de Massenet et *Le Rêve* de Bruneau, et comme œuvre de puissance poétique et musicale, *Tristan et Iseult*, qui n'est connu à Liége qu'au concert. A. B. O.

LONDRES. — Nous voici au seuil d'une saison dont le souvenir passera à travers les âges comme le record de la gloutonnerie musicale. Rien que pour la semaine initiale, nous avons l'ouverture du Covent-Garden avec un cycle wagnérien et changements d'artistes et de spectacle ; tous les soirs, au Queen's-Hall, le festival de Londres avec deux concerts par jour : l'après-midi, l'orchestre local sous la direction de M. Henry Wood, et le soir, l'orchestre Lamoureux. Puis ce sont les concerts Richter, Mottl, la Philharmonie, l'Albert Hall, M^me^ Patti, Paderewski, Eug. Ysaye, des quatuors, des trios, des solistes et toute une fournée de perfomances de moindre intérêt, mais auxquelles l'infortuné critique musical ne peut échapper.

La saison d'opéra de Covent-Garden, sous la direction du Grand Opéra Syndicate et la gérance artistique de M. Maurice Grau, a été ouverte lundi, par une remarquable représentation de *Lohengrin*, à laquelle assistaient le prince de Galles et le duc et la duchesse de Fife et le tout Londres des premières de gala.

Ceux qui jusqu'ici n'avaient entendu cette œuvre de Wagner qu'interprétée comme on le fait généralement en Angleterre, ont été surpris et éblouis. Grâce à la direction de Félix Mottl, nous avons, enfin, une idée exacte du merveilleux chef-d'œuvre. Il nous a révélé en celui-ci des beautés que nous ne soupçonnions pas. En particulier, il en a mis en relief l'orchestration si expressive, sans pour cela étouffer la voix des chanteurs. De même qu'avec Richter, on sent la présence d'un maître aussitôt que Mottl monte au pupitre. Il inspire le respect avant d'avoir même commencé sa tâche. Mottl est né chef d'orchestre, ce qui le place au-dessus des bévues et des affectations qui caractérisent ses inférieurs. Ce n'est pas seulement dans les détails, mais encore dans l'ensemble qu'il a affirmé la hauteur de sa conception et sa supériorité sur tous les autres chefs.

M^me^ Mottl paraissait pour la première fois à Covent-Garden dans le rôle d'Elsa. Ç'a été une véritable révélation. L'aimable cantatrice est une Elsa idéale ; ce n'est pas une jeune fille naïve, une illuminée, indigne de l'amour du chevalier au cygne : elle est vraiment une Elsa femme, tendre, passionnée, craintive tour à tour. Nous avons eu à Covent-Garden des Elsa à voix plus puissante, mais aucune qui ait mis autant de charme et de poésie dans le rôle. Le succès de M^me^ Mottl a été absolu, et nous espérons bien que l'éminente artiste nous reviendra l'an prochain. Souhaitons surtout qu'elle reste plus longtemps parmi nous.

Il faut signaler aussi, dans cette reprise de *Lohengrin*, l'exécution vivante et passionnée du rôle d'Ortrude par M^me^ Schumann-Heinck. Elle réalise à merveille le type de la femme politique, de la femme ambitieuse et hautaine que Wagner a voulu mettre à la scène. On sentait que cette femme était capable de prendre un ascendant terrible sur l'esprit d'un homme tel que Frédéric de Telramund, et qu'elle saurait forcer Elsa à formuler la question qui doit briser sa vie. C'était vraiment admirable !

M. Jean de Reszké, qui jouait Lohengrin nous a détaillé le rôle du chevalier au cygne avec sa maîtrise habituelle. Il a été surtout remarquable dans le récit du Saint-Graal. Malheureusement, les chœurs ont fait tache dans cette représentation, sans cela supérieure. Le nouveau chœur allemand est, si possible, plus mauvais que l'ancien chœur italien. Pas de franchise dans l'attaque, et quand ils attaquaient, c'était plus souvent faux.

La semaine dernière, Mottl avait dirigé, au Queen's Hall, le premier grand concert de la saison.

Si l'exécution matérielle des œuvres a laissé quelque peu à désirer, en revanche, on a admiré sans restrictions l'interprétation de Mottl. L'ouverture et la première scène du *Tannhæuser* avec le chœur des Sirènes, la grande scène de *Parsifal*, des airs de ballet de Gluck présentés sous forme de suite, très habilement coordonnés par Mottl, ont été un régal exceptionnel. Le baryton Van Rooy était le soliste de ce concert. Quel merveilleux artiste ! quelle voix généreuse ! Son interprétation des adieux de Wotan a été le point culminant de son triomphe ! C'était grandiose ! Van Rooy chantera bientôt le rôle de Wotan à Covent-Garden dans la *Walkyrie*. Il y est, dit-on, incomparable.

Au Queen's Hall, nous avons eu la première séance du festival anglo-français. Il a débuté par un concert de l'orchestre français sous la direction de M. Ch. Lamoureux, qui avait laissé ici une

grande impression par son interprétation de la *Symphonie* en *ut* mineur de Beethoven et de l'ouverture du *Freyschütz;* l'exécution de mardi ne l'a cédé en rien, ni comme finesse, ni comme précision, aux exécutions précédentes. La seule nouveauté au programme était l'*Apprenti sorcier* de M. Paul Dukas. C'est une œuvre pleine de vie et de gaité, admirablement écrite. Malgré les grandes difficultés techniques de cette œuvre, l'exécution en a été excellente.

Eugène Ysaye, le grand violoniste belge, était le soliste de ce concert. Son interprétation du *Concerto* de Mendelssohn a été de tous points admirable. Rappelé par le public enthousiaste, il nous a fait entendre une pièce pour violon seul du vieux Bach. C'était parfait. On ne peut que s'incliner devant une pareille maîtrise et admirer.

Le seul nom de Paderewski a suffi pour remplir la salle de fond en comble au second concert, sous la direction de M. Wood. Il nous a joué de sa façon inimitable le *Second Concerto* de Chopin et le *Concerto* de Beethoven en *mi* bémol.

La *Symphonie inachevée* de Schubert et la charmante suite *Casse-Noisette*, de Tschaïkowski, complétaient le programme. P. M.

MONS. — Le Conservatoire nous a donné dimanche un concert depuis longtemps attendu. Ne recherchons pas les raisons de ce retour aux traditions d'antan; puisque nous avons la chose, réjouissons-nous.

Programme copieux. Trop copieux même. Il nous semblerait préférable d'avoir des concerts plus fréquents avec des programmes moins chargés. Quoi qu'il en soit, il convient de tenir compte à M. Vanden Eeden du travail qu'il s'est imposé cette fois et de constater certains progrès dans l'exécution de dimanche. L'ouverture d'*Egmont*, *Siegfried Idyll*, *Peer Gynt* et *Kermesse*, de B. Godard, ont été exécutés avec un ensemble satisfaisant. L'orchestre, évidemment, a gagné en précision et en justesse; mais je ne puis cependant omettre de signaler l'absorbante prépondérance d'un quatuor qui dominait les autres timbres avec excès. Le défaut était particulièrement saillant dans *Siegfried Idyll*. Comme notre rôle est de tout dire, nous ferons respectueusement remarquer à M. Vanden Eeden que sa mimique directoriale est suffisamment expressive pour qu'il ne la commente pas lui-même à haute et trop intelligible voix. Ces observations, qu'on entendait du fond de la salle, compréhensibles et nécessaires dans les répétitions, ne semblent point de mise dans une exécution définitive.

M^me^ Armand a dit avec un bel accent lyrique et une grande sûreté de méthode l'air d'*Orphée*. L'arioso du *Prophète* lui a valu de chaleureux applaudissements.

La technique du nouveau professeur de piano M. L. Cluytens, qui se faisait entendre pour la première fois à Mons, est irréprochable. Il a fait preuve, dans le *Concerto* de Saint-Saëns, d'une virtuosité de bonne école. Peut-être eût-on pu souhaiter plus de simplicité dans son interprétation de la *Romance* en *fa* dièse de Schumann. Toutefois, le Conservatoire a fait en M. Cluytens une excellente recrue, qui maintiendra les bonnes traditions de notre classe de piano.

M. Jacques Gaillard a été parfait. Son interprétation du beau *Concerto* de Lalo, de l'*Adagio* de Hans Sitt, et de l'*Allegro appasionato* de Saint-Saëns, lui a permis de faire apprécier toutes les qualités qui caractérisent le violoncelliste accompli et l'excellent musicien : pureté de son, expression toujours profonde et jamais outrancière. P. F.

TOURNAI. — Le grand concert organisé dimanche par M. Lilien a été ce qu'on pouvait attendre d'un musicien d'élite, épris d'art pur et voué au culte du beau. M. Lilien avait composé un programme d'œuvres des grands maîtres et dont l'exécution était confiée à des artistes de premier ordre.

M^me^ Emma Birmer est un soprano d'une grande pureté. Elle sait phraser et l'a bien prouvé dans l'air d'Agathe du *Freyschutz*, qu'elle a chanté superbement et avec brio; l'air des *Noces du Figaro* et la *Calandrina* ont consacré le grand succès de M^me^ Birmer, qui a été ovationnée et rappelée. M. Maurice Delfosse est un violoncelliste qui chante avec âme; il ne nous a pas donné de morceau à fioritures; il nous a fait entendre un superbe adagio de Max Bruch, le *Cygne* de Saint-Saëns et *Rêve d'enfant* de Schumann, trois œuvres maîtresses que le public a fort appréciées. M. Delfosse joue avec beaucoup de sentiment et dans la note juste, sans afféterie ni mièvrerie; c'est un charmeur et un excellent musicien.

M. Stanley Mosès est un des meilleurs disciples d'Ysaye; il a un son remarquable et une sûreté d'archet qui, jointe à un mécanisme merveilleux, le classent parmi les plus forts virtuoses.

Au milieu de toutes ces œuvres classiques, il était téméraire de faire entendre un mandoliniste. Il a fallu tout le talent de M. Pietrapertosa pour faire accepter ce hors-d'œuvre.

L'orchestre de M. Lilien a donné une bonne audition de la première suite de l'*Arlésienne* et de la *Danse macabre*; il a accompagné discrètement et avec beaucoup d'ensemble le rondo et l'adagio, et, sous la direction de M. Paternoster, le sublime *Concerto* de Bach.

M^lle^ Smets tenait le piano d'accompagnement et s'est acquittée de sa tâche avec beaucoup de talent.

Nous tenons à remercier et à féliciter M. Lilien de son superbe concert; malgré la saison déjà avancée, il y avait beaucoup de monde à la Halle-aux-Draps, et l'opinion était unanime pour constater l'impression d'art qui se dégageait de cette audition. A. C.

NOUVELLES DIVERSES

— L'administration du Théâtre Wagner, à Bayreuth, n'a pas encore fait connaître jusqu'ici la composition de la troupe qui jouera cet été *Parsifal*, les *Maîtres Chanteurs* et les *Nibelungen*.

Nous sommes néanmoins en mesure d'indiquer à nos lecteurs quels seront les principaux protagonistes de ces différents ouvrages. *Parsifal* sera chanté par le ténor Burgstaller et par M. Schmebes de l'Opéra de Vienne. Un nouveau venu au théâtre, le baryton Anton Sistermans, bien connu comme chanteur de concerts, paraîtra pour la première fois dans le rôle de Gurnemanz.

Dans les *Maîtres Chanteurs*, ce sera M^me^ Mottl, nous l'avons déjà dit, qui chantera le rôle d'Eva. Hans Sachs aura pour interprète M. Van Rooy; Beckmesser, l'admirable Friedrichs; Walther de Stolzing, le ténor Krauss, de Berlin; Pogner, M. Sistermans.

Dans les *Nibelungen*, M. Van Rooy chantera Wotan; M^me^ Gulbranson, Brunnhild; MM. Burgstaller et Schmebes, de Vienne, Siegfried; M^me^ Sucher, Sieglinde; M. Krauss, Siegmund; M^me^ Schumann-Heinck, Waltraute et Erda; M. Breuer, Mime; M. Friedrichs, Alberich.

Quant à la direction de l'orchestre, elle sera partagée entre MM. Hans Richter, Félix Mottl et Siegfried Wagner, qui dirigeront alternativement les trois œuvres au programme. L'ordre dans lequel ils se relayeront au pupitre n'est pas encore fixé, mais il est entendu que Hans Richter dirigera une ou deux fois *Parsifal*, ainsi que les *Maîtres Chanteurs* et le *Ring*. M. Mottl dirigera toutes les autres exécutions de *Parsifal*, une fois les *Maîtres Chanteurs* et l'une ou l'autre partie des *Nibelungen*. M. Siegfried Wagner conduira, lui aussi, l'un ou l'autre fragment du *Ring* et peut-être une fois *Parsifal*.

— Le *Bærenhæuter* (l'homme à la peau d'ours), de Siegfried Wagner a obtenu la semaine dernière un éclatant succès sous la direction de Félix Mottl au théâtre de la cour, à Carlsruhe. L'empereur Guillaume assistait à cette représentation. L'Empereur a donné ordre de monter l'œuvre à l'Opéra de Berlin. Toutefois, la représentation n'en sera plus possible pendant la saison actuelle; mais on espère que l'ouvrage pourra passer dans les premiers jours d'octobre.

— Un curieux procès est intenté par M. Albert Carré, le directeur de l'Opéra-Comique, contre MM. Milliaud, directeurs du Théâtre lyrique de la Renaissance. Voici l'objet du litige : Le Théâtre lyrique de la Renaissance donne le *Barbier de Séville* de Rossini. Or comme cette œuvre appartient au répertoire de l'Opéra-Comique, les directeurs de la Renaissance, pour pouvoir la transplanter chez eux, ont décidé que l'on chanterait dans leur théâtre la version Durdilly, alors qu'à l'Opéra-Comique on chante la version Castil-Blaze. Mais c'est là que la question se complique.

Afficher la version Durdilly est chose facile, la chanter n'est point si commode; car la plainte de M. Carré est fondée précisément sur ce fait que les artistes de la Renaissance ont entremêlé la version Durdilly de phrases empruntées au livret de Castil-Blaze. A ceci, du reste, rien d'étonnant, puisque les deux principaux protagonistes de la Renaissance, Soulacroix, le Figaro de l'affaire, et M^lle^ Parentani, la Rosine du litige, sont d'anciens artistes de l'Opéra-Comique, qui ont certainement dû avoir des réminiscenses.

D'où la prétention fondée de M. Carré intentant une action à MM. Milliaud pour « avoir indiqué sur les affiches un autre nom que celui de l'auteur véritable de cet ouvrage ».

La chose se réduit à savoir si le *Barbier* est du répertoire de l'Opéra-Comique et ce qu'on entend par le mot « répertoire ». Ce mot n'est pas aussi simple qu'on pourrait croire. On sait qu'une pièce créée dans un théâtre reste le privilège de ce théâtre; mais si, au bout d'un certain nombre d'années, elle n'a pas été reprise dans ce théâtre, elle peut passer à une autre scène. Or, c'est pour parer à ce retrait d'une pièce qu'on voit certains théâtres faire reparaître l'œuvre en question sur une de leurs affiches à seule fin de la conserver. En est-il de même d'une œuvre comme le *Barbier de Séville?* Les œuvres d'auteurs français tombent dans le domaine public cinquante ans après la mort de ces auteurs; ce délai n'est que de trente ans pour les auteurs italiens. Or, Rossini était Italien, il est mort en 1868. Castil-Blaze était Français, il est mort il y a une quinzaine d'années. A qui le *Barbier?* A tout le monde ou à l'Opéra-Comique seul?

Il y a enfin pour M. Carré une question qui n'est pas à négliger : un impresario qui peut monter des œuvres musicales presque sans décors et avec des artistes payés bien moins cher que ceux de l'Opéra-Comique, peut-il venir lui faire concurrence? La direction de l'Opéra-Comique n'est-elle pas un monopole, un privilège? Le procès est intéressant.

— A la cathédrale de Blois, mercredi soir, a été célébrée en grande pompe la fête de Jeanne d'Arc On n'avait pas réuni moins de quatre cents exécutants pour l'interprétation de *Jeanne d'Arc*, oratorio

de M. Arthur Coquard, auteur de *La Jacquerie*. Aussi la réussite a-t-elle été complète. L'œuvre vivante et expressive de M. A. Coquard a fait une profonde impression. Les solis furent chantés par Mmes Renson d'Herculais et Champin, et par M. le vicomte de Salaberry. Nous ne saurions trop louer l'exécution, dans nos magnifiques cathédrales, de ces œuvres qui furent écrites pour être interprétées en un pareil milieu !

CORRESPONDANCE

Nous recevons de M. Gauthier-Villars avec prière d'insertion, les lignes suivantes, que nous nous faisons un devoir de publier, encore que M. Gauthier-Villars n'use pas du même procédé courtois quand on s'adresse à lui.

Réponse a M. d'Offoël :

« ...Donc, Monsieur, nous ne sommes pas » d'accord sur les mérites de votre traduction, et » vous voulez bien m'en informer. Que voulez- » vous que j'y fasse ? Vous l'avez publiée, la trou- » vant bonne. La trouvant mauvaise, je l'ai cri- » tiquée. Aucun de nous n'est sorti de son rôle.

» Vous prenez la peine de me citer des impro- » priétés de termes que vous relevez chez un autre » auteur. A quoi bon ? Cette version, que je tiens » pour supérieure à la vôtre, fût-elle mauvaise, en » quoi cette constatation m'induirait-elle à déclarer » votre traduction parfaite ?

» Et vous ajoutez que, vivant, Ernst eût signé » votre *Tristan ?* Non, monsieur. Il l'eût remanié » d'abord, n'en doutez point. Soyez assuré que je » connaissais Ernst et ses théories en fait de tra- » duction, aussi bien que vous pouviez faire. Il » goûtait peu vos travaux, il goûtait peu vos pré- » faces, il s'est, avec moi, souvent égayé de cer- » tains passages du *Rheingold* traduit par vous. » Mais à quoi bon parler de ce passé... ?

» Quant à l'anecdote finale de votre lettre, je » ne l'ignorais point, car Ernst n'aurait eu garde » d'écrire à mon sujet au directeur d'un journal » sans, tout d'abord, m'en prévenir. C'était un » caractère loyal, un ami sûr, un traducteur » précis ; je le regretterai toujours.

» Veuillez, Monsieur, etc.

» Henry Gauthier-Villars. »

BIBLIOGRAPHIE

M. Albert Soubies vient de publier, chez Flammarion, dans sa charmante et si utile collection de l'*Almanach des Spectacles*, un nouveau volume (le XXVII^e année 1898), orné comme les précédents, d'une jolie eau-forte de M. Lalauze.

NÉCROLOGIE

A Francfort-sur-le-Mein est mort, à l'âge de soixante dix-sept ans, le compositeur Henri Henkel, qui s'est aussi fait connaître comme écrivain d'art. En 1860, il avait fondé à Francfort la première école de musique de cette ville et en conserva la direction jusqu'à sa mort. (*Menestrel.*)

— De Modène on annonce la mort, à l'âge de soixante-douze ans, du comte Luigi-Francesco Valdrighi, qui était fort riche, avait formé une collection superbe d'instruments anciens et rares, collection qu'il avait fait figurer en 1888 à l'Exposition internationale de musique organisée à Bologne, et dont il avait fait don ensuite au musée municipal de Modène, sa ville natale. Mais cette collection n'était pas seulement pour satisfaire ses yeux ; elle était pour son possesseur un sujet constant d'étude, et elle lui avait fourni l'occasion de plusieurs publications spéciales fort intéressantes, dont la première (1878) avait pour titre *Ricerche sulla liuteria et violineria modenese antica e moderna*. Puis, sous le titre général de *Musurgiana*, il avait publié toute une série de brochures substantielles dans lesquelles il décrivait et étudiait nombre d'instruments rares et peu connus, tels que la *scrandola*, le psaltérion, etc. Le comte Valdrighi était membre honoraire de l'Académie royale modénaise de sciences, lettres et arts, et sociétaire « bien méritant » de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome. (*Ménestrel.*)

Le Comité de la Société de musique, à Lodz, cherche un directeur de musique connaissant la langue polonaise. Les aspirants sont priés d'envoyer leurs conditions à l'adresse de la Société de musique de Lodz (Pologne).

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

THÉATRE ROYAL DE LA MONNAIE. — Du 1er au 4 mai : Orphée, Milenka et Sylvia; Carmen; la Walkyrie; le Roi l'a dit, Mignon, les Pêcheurs de perles, Cavalleria rusticana. — Clôture.

WAUX-HALL (Parc). — Tous les soirs concerts de symphonie par l'orchestre de la Monnaie.

GALERIES. — La Dame de chez Maxim.

Paris

OPÉRA. — Du 1er au 13 mai : Les Huguenots; la Walkyrie; Tannhæuser; Guillaume Tell; Briséis, Samson et Dalila; le Prophète; Briséis, Samson et Dalila; Tannhæuser.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 1er au 13 mai : La Vie de bohème, le Cygne; la Navarraise, le Cygne, Philémon et Baucis; Fidelio et le Maître de chapelle; le Barbier de Séville et le Chalet; Carmen; le Barbier de Séville et le Chalet; Fidelio, les Rendez-vous bourgeois; le Barbier de Séville, le Chalet; Beaucoup de bruit pour rien; Mireille, les Noces de Jeannette; la Vie de bohème, le Cygne; Mireille, les Noces de Jeannette.

SALLE DU NOUVEAU THÉATRE (rue Blanche, 15). — Dimanche 14 mai, à 2 heures ½, concert Albéric Magnard, avec le concours de Mme Jeanne Raunay. Première partie : Deuxième Symphonie (1892-1896). Ouverture. Danses. Chant varié. Final. Deuxième partie : Ouverture (1895); Trois Poèmes en musique (1888-1890). 1. Invocation. 2. Ad fontem Blandusiæ. 3. Nocturne, Mme Jeanne Raunay; Chant funèbre (1895). Troisième partie : Troisième Symphonie (1896). Introduction et Ouverture. Danses. Pastorale. Final.

GRANDE SALLE ERARD (13, rue du Mail). — Jeudi 18 mai, à 4 heures, deuxième séance de musique de chambre donnée par I. Philipp, G. Rémy, J. Loeb et la Société des instruments à vent, G. Gillet, Ch. Turban, Hennebains, Reine, Letellier. Programme : 1. Divertissement, op. 36 (Emile Bernard); 2. Sonate, op. 96 (Beethoven), piano et violon; Feuillet d'Album (Saint-Saëns); Chanson, Menuet, Valse (Th. Dubois), pour instruments à vent; 4. Suite, op. 21 (Ch. Widor), violoncelle et piano; 5. Septuor, op. 65 (Saint-Saëns) trompette, cordes et piano.

SALLE DU NOUVEAU THÉATRE (rue Blanche, 15). — Société nationale de musique. 278e concert, avec orchestre et chœurs, samedi 27 mai, à 9 h. précises. Programme : 1. Shéhérazade, ouverture de féerie (Maurice Ravel); 2. Chœur des Bateliers du Volga d'après un thème populaire russe (Charles Kœchlin) 3. Psaume CXXXVI (J. Guy Ropartz); 4. Nevermore (Paul Verlaine) (Sylvio Lazzari), M. Pierre Lupiac, de l'Opéra-Comique; 5. La tête de Ken-

warc'h (Leconte de Lisle) (Pierre de Bréville), chant de mort gallois du VIe siècle, M. Daraux et les chœurs; 6. Hymne Védique, op. 9 (Leconte de Lisle) (Ernest Chausson); 7. Les Djinns (Victor Hugo) (Gabriel Fauré; 8. Catalonia (suite populaire, no 1) (J. Albeniz); 9. Béatitude (Mme Colomb) (César Franck). La Vierge Marie : Mme Balard; la voix du Christ : M. Daraux; Satan : M. Balard.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉROS 21-22

VOLUME XLV

28 MAI ET 4 JUIN 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central**, rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur**, Galerie de l'Odéon; M. Gauthier, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

intelligemment stylés par M. H. Carré.

Le public a fait un accueil enthousiaste à l'œuvre de MM. H. Cain et Massenet.

HUGUES IMBERT.

LE BAPTÊME DE CLOVIS

Ode en vers latins de Léon XIII, musique de Théodore Dubois. Première exécution à la cathédrale de Reims le 11 mai 1899.

Quel cadre merveilleux, pour l'audition d'une œuvre comme celle du *Baptême de Clovis*, que cette cathédrale de Reims, un des plus beaux édifices de la chrétienté, superbe monument du XIIIe siècle, succédant à cette vieille basilique où saint Remi baptisa Clovis et qui, plus tard, assista au sacre des rois de France! A l'extérieur, une floraison de statues de saints, de prophètes, de princes, une accumulation de sujets d'une richesse incomparable, dont la profusion ne nuit pas à la noblesse de l'ensemble, à la belle harmonie des proportions. A l'intérieur, une grandeur, une largeur et une hauteur qui dépassent en dimensions celles de la cathédrale de Paris, — des trésors accumulés..., tels les vitraux flamboyants du XVIe siècle, les tapisseries merveilleuses de Perpersack, celles dites « les tapisseries du fort roi Clovis »..., les statues élégantes,les tableaux précieux, l'orgue, un chef-d'œuvre du genre, dont la construction datant de 1481, est due à Oudin Hestre, les grilles, les boiseries, concourant par leur harmonie à la magnificence de cette vaste symphonie en pierre qui chante la gloire de Dieu.

Voyez en cette nef de proportion gigantesque, resplendissant de la lumière d'un soleil qui, pénétrant à travers les verrières, illumine splendidement l'autel central, une foule que l'on peut évaluer à huit mille personnes, écoutant dans un silence profond et recueilli les voix de l'orchestre et des chœurs proclamant poétiquement et musicalement les gloires de la France chrétienne, — puis un cardinal à la tête intelligente, aux gestes imposants, venant, dans son beau costume de couleur rouge éclatante, remercier en un noble langage tous ceux qui prirent une part directe ou indirecte à cette fête incomparable..., et vous n'aurez qu'une faible idée du spectacle inoubliable auquel il nous fut permis d'assister en cette journée du 11 mai.

Ce n'est point chose commune non plus de voir un compositeur collaborateur d'un souverain pontife. Nous avons déjà, en cette revue (1), indiqué comment Mgr Langénieux, archevêque de Reims, avait été amené à confier à M. Théodore Dubois l'illustration musicale du poème latin écrit par Léon XIII à l'occasion des fêtes du « centenaire du baptême de Clovis ».

L'ode est divisée en trois parties, dont la première a trait au baptême de Clovis (le Baptême), la seconde à l'héroïsme chrétien (l'Epopée), la troisième au triomphe du Christ (le Réveil). La partition est écrite pour soli (ténor et baryton), chœur et orchestre. Elle est une des belles pages religieuses du savant directeur du Conservatoire de Paris. A ce vaisseau immense convenait une musique aux bases solides, aux grandes lignes, sans complications orchestrales, traduisant largement les nobles pensées de Léon XIII. M. Théodore Dubois n'a pas manqué à cette logique. Pour donner encore plus d'ampleur à l'ensemble, il a renforcé l'orchestre et les chœurs par les amples sonorités du grand orgue. Mais, tout en se maintenant dans les grands principes d'unité, il a su éviter la monotonie en établissant des contrastes frappants entre les diverses parties de son œuvre. C'est ainsi qu'après l'appel si imposant des trompettes soutenues par l'orchestre, au début du « Baptême » (nous aurions voulu voir ces trompettes placées dans les parties hautes de la cathédrale), — la phrase lancée à pleine voix et à découvert par le ténor : *Gentium custos Deus est*, à laquelle répond vigoureusement le chœur, et le solo si franc du baryton solo : *Teutonum pressus*, se terminant en suspension sur les mots *ad astra*, le ténor solo fait à Dieu une prière d'un caractère doux et suppliant, dont l'accom-

(1) Numéro du 25 septembre 1898.

pagnement orchestral, avec son rythme très particulier, sa note de hautbois avec appogiature qui domine, et sa couleur rappelant un peu celle de telle page de Meyerbeer, amènent une opposition des plus heureuses. Le mouvement rapide du combat, dans lequel le Franc s'élance et disperse ses ennemis, est rendu d'une façon toute pittoresque ; et il faudrait encore citer dans cette première partie le beau chœur final et triomphal : *Roma ter felix*, que les voix développent largement et en élargissant jusqu'à la conclusion.

Voici la préface orchestrale de l' « Epopée » avec les accompagnements liés des contrebasses, puis des cordes, se terminant par la phrase délicieuse et pianissimo nous donnant un écho d'une des gracieuses inspirations de Wagner dans *Siegfried-Idylle*, puis le chœur d'une belle allure : *Lœtus*, peignant la joie de la chrétienté assistant à la délivrance du Saint Tombeau ! Et, comme contraste, les voix d'enfants, soutenues seulement par les arpèges des harpes, célébrant la gloire de Jeanne d'Arc, alors que l'orchestre leur répond en chantant à nouveau la jolie phrase sœur de *Siegfried-Idylle*. Le *larghetto* très expressif à 12/8 du baryton solo, que rend difficile d'exécution l'inscription de sept dièses à la clef, clôt dignement, avec la réponse énergique du chœur : *Ecce Remensis*, cette seconde partie.

Dans le « Réveil », M. Théodore Dubois a été encore très heureusement inspiré en faisant chanter dans le lointain ce passage *Nil Fide Christi prius*, qui est repris alors en *tutti* par le chœur et devient une fort belle apothéose de cette page religieuse, une des meilleures, selon nous, de l'auteur des *Sept paroles du Christ*. Il suffit en effet de comparer au *Baptême de Clovis* un des trois motets de M. Théodore Dubois exécutés à la cathédrale de Reims après l'audition de son nouvel oratorio pour constater l'ascension de son talent.

Le pape Léon XIII a élevé son collaborateur à la dignité de commandeur de Saint-Grégoire. Il ne s'arrêtera pas là, nous l'espérons bien, et il fera exécuter l'oratorio à Rome.

Aux artistes de l'orchestre du théâtre de Reims et aux amateurs de cette ville étaient venus se joindre des vitruoses de Paris, ce qui formait une phalange fort respectable de quatre-vingts musiciens. Les chœurs, composés de cent vingt voix, avaient été empruntés aux maîtrises, aux sociétés orphéoniques et aux écoles chrétiennes. Sous la direction de M. Théodore Dubois l'exécution a été très satisfaisante dans l'ensemble. MM. Noté et Escalaïs ont fort bien interprété les soli qui leur avaient été confiés. La voix de M. Noté, d'une magnifique ampleur, résonnait admirablement sous les voûtes de la vieille et belle cathédrale (1).

HUGUES IMBERT.

LE 76ME FESTIVAL RHÉNAN A DUSSELDORF

De l'année en année, le programme des célèbres fêtes musicales rhénanes tend à se mettre au niveau des aspirations modernes. On abandonne insensiblement l'oratorio de Hændel et l'on va vers les œuvres d'un formalisme moins étroit, d'une inspiration plus humaine et plus libre. C'était fatal. Du jour où Wagner apparut dans l'éblouissante effusion de son art rénovateur, l'ancienne école classique se sentit du plomb dans l'aile et elle dut battre en retraite. Que diraient les ancêtres, — que doit penser l'ombre de Ferdinand Hiller (la paix soit avec lui !) — du succès colossal qui accueille aujourd'hui Richard Strauss et ses compositions d'une si intransigeante déliquescence? Car, il faut bien le proclamer, le triomphateur, le héros du 76e festival n'est autre que Strauss, et non pas un Strauss fatigué, atténué, conduit à résipiscence, mais un Strauss plus vaillant, plus convaincu, plus entêté que jamais.

Certes, il serait fou de méconnaître que la grande impression musicale ait été celle que procura à tous les auditeurs l'imposante exécution de la *Missa Solemnis* de Beethoven, qui figurait au programme de la première journée du festival. L'œuvre est si vaste, elle a des attaches si profondes dans le cœur humain, elle plane si haut, que toute comparaison est impossible. L'on y reviendra toujours, comme à une source purifiante,

(1) M. Théodore Dubois avait prié la maison Heugel d'avoir à nous faire remettre la partition du *Baptême de Clovis*. Elle s'est empressée... de n'en rien faire. Charmant n'est-ce pas ? Il a fallu que le directeur du Conservatoire de Paris se chargeât lui-même de l'envoi ; cela se passe de commentaires !

aux approches de la satiété, sous la triste dépression d'avidités inassouvies ; l'on s'y retrempera et l'on se sentira ravivé et consolé! J.-S. Bach aussi aura ce pouvoir, d'une façon plus austère, et sa cantate *Halt im gedachtniss Jesum Christ* sera l'une de celles qui feront le compte des blasés à venir, par la grandeur accoutumée de ses ensembles, mais peut-être davantage encore par son récitatif de contralto et par un étonnant air de basse avec chœur dont la forme est exceptionnelle dans la partie connue des œuvres du grand cantor. Et Mozart lui-même ne sera-t-il pas un recours puissant, dans une sphère plus intime, non moins radieuse? Demandez à ceux qui ont eu l'heureuse fortune d'entendre le *Concerto* de piano en *ut* mineur, interprété divinement (le mot dispense de commentaires) par Edouard Risler et par l'orchestre, sous la conduite de Julius Buths, le principal dirigeant du festival. Mozart et ses interprètes furent, à bon droit, portés jusques aux nues. Je dois confesser ici que, dans son extraordinaire simplicité, le *Concerto* de Mozart m'a paru plus dégagé des anciennes formules que le *Concerto* pour piano, violon et violoncelle de Beethoven, et cela en dépit du talent déployé par Carl Halir, Hugo Becker et Risler.

N'entendez point cependant que l'intransigeant du jour ait détrôné celui de la veille : nous n'en sommes pas encore là. Mais on avait fait une part relativement restreinte au nom de Wagner, que le seul prélude de *Parsifal* (joué sensiblement plus vite qu'à Bayreuth) rappelait à l'admiration maintenant universelle. De Strauss, deux ouvrages tout récents et assez diversement appréciés, en tout cas gros de surprises, corsaient le programme des deuxième et troisième jours : *Ein Heldenleben* (1), sa dernière œuvre, jouée en premier lieu sous la direction de l'auteur, et *Don Quixote* (2), pour lequel Strauss, rendant hommage au talent du städtischer musikdirector de Dusseldorf, avait cédé le bâton de mesure à ce dernier. Vous savez déjà que le héros dont la vie nous est dépeinte n'est pas un personnage déterminé. C'est un type générique, idéal, pas ordinaire, comme de juste, ayant les caractères humains de force et de grandeur qui conviennent aux êtres de son état et dont l'héroïsme se détermine en quelques épisodes musicalement exposés. Ce héros doit être un original, fortement teinté, lui aussi, d'intransigeance, car dès ses premiers pas dans la carrière, il se voit rudement persiflé par la gent philistine. Il fait penser à Walther von Stolzing, embêté par Beckmesser, et, déductivement, à la façon amusante dont Wagner sut se venger de ses détracteurs. Mais pour être un héros, on n'en est pas moins homme et accessible aux joies de l'amour. Notre type idéal ne s'en fait point faute ; il y trouve des compensations très suffisantes aux ronchonnements de la critique, et lorsque les grincements de celle-ci lui parviennent de loin à travers les rideaux de l'alcôve, il a des haussements d'épaule très dédaigneux. Chacun lui donnera raison. Pas de héros sans combat et point de combat sans trompette ni tambour (à moins que l'on ne soit Beethoven ou Wagner). Nous assistons donc au pugilat, suivi du triomphe et des œuvres de paix. Ici, l'auteur se met résolument en scène, car les œuvres que l'orchestre rappelle en un prodigieux enchevêtrement thématique ne sont pas autres que celles de Strauss lui-même. Serait-ce donc aussi une petite vengeance, que ce *Heldenleben ?*

Tout de même, notre héros est d'humeur rancunière. Le monde lui répugne; lorsqu'il jette les yeux autour de lui, il se voit incompris et se sent désabusé. Soudain, le voilà qui abandonne la partie pour se jeter à corps perdu dans les délices de la vie champêtre (loin de moi cette idée qu'il se retire après fortune faite !), où il meurt tranquillement environné des bruissements de la nature, non sans qu'un dernier écho de ses luttes passées ne soit venu ternir passagèrement la douce agonie de ses derniers jours.

Tant pis si le sujet de *Ein Heldenleben* ne vous dit pas grand'chose. C'était affaire au compositeur d'en tirer une œuvre d'art, et à cela, Strauss n'a point failli. Comme en ses ouvrages antérieurs, la fécondité de son imagination musicale a su parer ce canevas légèrement étriqué des plus riches couleurs de l'instrumentation. A chacune des situations qui forment l'ensemble du poème lyrique correspondent des développements qui sont autant de tableaux d'une observation très poussée, tantôt psychologique, tantôt purement extérieure. Ces situations, étant apparentées entre elles par le fil rouge du thème initial et de ses dérivés qui caractérisent le héros, il en résulte que le tout conserve une parfaite unité. Au premier abord, les thèmes de Strauss vous sembleront bizarres, incohérents. Entendez-les encore, et il vous apparaîtra qu'ils ne pourraient être autrement qu'ils ne sont. C'est la rupture presque complète avec l'ancienne ligne mélodique enserrée dans les limites et les convenances de la voix humaine ; c'est le mélos instrumental pur, avec tout ce que la virtuosité permet de réaliser dans le domaine de la libre fantaisie. Il est entendu toutefois que Strauss ne

(1) *Une vie de héros*, poème symphonique, op. 40.

(2) *Don Quichotte*, variations fantastiques pour grand orchestre sur un thème de caractère chevaleresque, op. 35.

dédaigne point pour cela l'harmonieux contour de la cantilène. Ecoutez-le chanter dans la scène d'amour : il fait très bien ; il ne fait pas autrement que ses devanciers (1).

Ce qui est admirable dans *Ein Heldenleben*, comme aussi dans *Don Quixote*, c'est la concision de la forme; c'est l'extraordinaire propulsion de l'idée musicale et son incessante transformation; c'est le coloris intense qui se dégage de l'ensemble. On sent que l'auteur est bien le maître absolu de sa pensée et qu'il la conduit où il veut qu'elle aille, à la réalisation de son programme poétique. Aucun obstacle ne l'arrête dans cette voie; il trouve à propos l'harmonie ou l'association de timbres qui vont l'aider à évoquer un monde de choses en apparence fermé à la musique. Ne s'avise-t-il pas — et il y réussit à souhait — de traduire la folie qui graduellement s'empare du cerveau de Don Quichotte lisant les histoires de chevalerie? Ne décrit-il pas ingénieusement le combat contre les moulins à vent? Le troupeau de moutons pris par le chevalier pour l'armée de l'empereur Alifanfaron n'est-il pas là, bêlant dans la poussière ensoleillée du chemin? Et la conversation avec Sancho Pança, durant la clopineuse chevauchée; l'évocation gracieuse de la Dulcinée du Toboso; la rencontre de cette soi-disant Dulcinée et celle des deux prêtres (pris pour des sorciers) si cocassement personnifiés par les bassons; la promenade fantastique à travers l'espace, sur des chevaux de bois, tout cela n'est-il pas délicieux de finesse, d'humour et de poésie? Tout cela n'est-il pas enlevé de verve avec une drôlerie, une volonté, une réussite vraiment déconcertantes? N'est-ce pas que Strauss est une véritable et consciencieuse nature d'artiste, qui s'efforce d'intéresser ses contemporains non par des redites empruntées à d'autres, mais par des moyens puisés à son propre fonds bien personnel et bien fécond?

Il me reste assez peu de place, à présent, pour vous parler des *lieder* de Strauss (*Das Rosenband*, *Morgen*, *Cæcile*), que Mme Strauss-De Ahna détaille avec un sentiment exquis, de l'*Orphée* de Liszt, de la *Symphonie* en *si* bémol de Schumann et de la *Nuit de Walpurgis* de Mendelssohn. Et si je rappelle le deuxième acte du *Barbier de Bagdad*, c'est parce que j'en suis encore à me demander la raison pour laquelle on a pu jouer à Peter Cornélius le mauvais tour d'exécuter, en un sérieux congrès musical, une œuvre légère bien faite pour demeurer à la scène.

Je dois louer en bloc les chanteurs solistes du festival : Mmes Noordevier-Reddingius, Schumann-Heinck (son interprétation de la *Rapsodie* avec chœur de Brahms fut impressionnante), Craemer-Schleger, MM. Anthes, Litzinger et Messchaert. Tous ont contribué vaillamment au succès des trois journées. Quant au chef, Julius Buths, il s'est acquis, en conduisant pour ainsi dire de mémoire l'œuvre de Strauss, l'admiration de tous ceux qui savent apprécier la difficulté d'une semblable tâche.

Il va sans dire que l'orchestre et les chœurs sont toujours de premier ordre.

EDMOND EVENEPOEL.

(1) Je me permettrai une réserve au sujet du long développement donné par Strauss au solo de violon, qui prend dans cette scène les allures d'un concerto. La mesure est mieux gardée dans *Don Quichotte*, où la partie de violoncelle obligée ne sort jamais du cadre. Ces parties concertantes, d'une difficulté sans exemple, ont été supérieurement tenues par MM. Halir et Becker.

Chronique de la Semaine

PARIS

MARTHA au Théâtre-Lyrique

MM. Milliaud viennent de monter *Martha*, pour alterner avec *Obéron* et le *Barbier de Séville*, et en donnant à cette reprise les soins qu'elle méritait, ils ont remporté l'un des plus beaux succès de leur carrière, et le plus complet de leur entreprise de cette année. Le public, nombreux et attentif, a, dès l'ouverture, prodigué ses applaudissements, et presque chaque acte s'est terminé par des ovations aux interprètes, dont plusieurs airs ont d'ailleurs été bissés. Il semblait positivement qu'on voulût se revancher de l'ennui distillé la veille, paraît-il, par ce pauvre premier acte de *Briséis*, si fort (cas vraiment inouï pour une *première*), que, dès le milieu de l'acte, on a pu voir les loges et les fauteuils se vider un à un! Mais ce n'est pas la musique qu'il en faut accuser.

Quant à *Martha*, le fait est que cette œuvre allemande sur un sujet anglais offre un mélange si heureux de verve et d'emotion douce, de gaîté franche et d'exquise tendresse, que son succès universel et persistant, analogue en Allemagne à celui de la *Dame blanche* chez nous, n'a rien qui doive étonner. On sait que ce populaire opéra comique de F. de Flotow a été exécuté pour la première fois à Vienne, en 1847; que Paris ne l'a connu longtemps (depuis 1858) qu'aux Italiens; qu'enfin, la version française en a été donnée, au Théâtre-Lyrique, de 1865 à 1869, par les soins de Carvalho (avec Michot et Mme Nillson). Jama

l'Opéra-Comique n'a eu l'heureuse idée de la prendre pour son compte (l'an passé cependant, il en a été question); mais cela viendra, il y a tout lieu de le croire. En attendant, les mêmes frères Milliaud ont déjà, à leurs différentes entreprises lyriques (1886, 1887...) donné plusieurs représentations de *Martha*, d'ailleurs inférieures.

On connaît trop le sujet pour qu'il soit bien utile de le rappeler : les aventures de deux grandes dames, que l'ennui pousse à se mêler à une louée de servantes, qui trouvent piquant de se laisser embaucher par deux jeunes gens, deux frères, et se moquent d'eux quand ceux-ci s'éprennent de leurs charmes; l'un d'eux devient même à peu près fou quand la méprise lui est révélée. Heureusement que ce sont des grands seigneurs en disgrâce, et tout s'arrange, l'amour aidant. Tout cela est l'occasion de maintes scènes gracieuses ou pleines de charme, tout à fait réussies, dans un style mi-parti allemand et italien, où l'un des thèmes principaux est une mélodie irlandaise bien connue et d'un charme pénétrant, où d'ailleurs les scènes d'émotion sont tout à fait dans le style du Donizetti de la *Favorite* ou de *Lucie*.

L'interprétation est excellente : M. Leprestre est un ténor de demi-caractère à la voix chaude et tendre, tout à fait sympathique et d'un jeu suffisamment ému. M. Soulacroix a toujours sa verve et son étonnante souplesse vocale (dans Plunkett). M. Bourgeois est très plaisant dans la basse bouffe. Enfin, M^lle^ Parentani est toujours brillante et accorte, et M^me^ Marty a pu déployer avec style le beau timbre grave de sa voix (dans Nancy). M. Danbé mène son orchestre avec sa verve coutumière, et les décors sont fort bien venus. Encore une bonne soirée pour la musique et une bonne note pour le nouveau Théâtre-Lyrique. Qu'il continue à ne nous donner ainsi que des œuvres réellement bien montées en tous points!

HENRI DE CURZON.

⚜

La dernière séance de musique de chambre donnée le 19 mai, à la salle Pleyel, par le quatuor Parent avait réuni une nombreuse et brillante assistance. Le succès a été complet, et le maître Brahms, qui remplissait à lui seul le programme, a triomphé une fois de plus. Du *Trio* en *ut* mineur, nous avons admiré l'élégant *allegro*, le délicieux *presto* avec sourdine, le calme et riant *adagio* qui fait songer à Mozart, le fougueux et énergique *finale* qui forme cependant un contraste peut-être excessif avec le ton général des trois premiers morceaux. La *Sonate* pour piano et violon (op. 100) a été excellemment dite par M. Parent et M^lle^ Boutet de Monvel. L'exquise pastorale de l'*andante*, alternant avec le rythme charmeur et vigoureux du *vivace*, est une des plus délicates inspirations du maître de Hambourg.

Le *Sextuor* à cordes (op. 18) est directement issu des grands classiques. Il en a la solide construction, la franchise, l'impeccabilité de lignes, et s'inspire si directement d'eux, que l'on salue au passage quelques réminiscences, un peu trop textuelles à mon avis, de Beethoven et de Mozart. Mais ce sextuor renferme une merveille ; je veux parler de l'*andante*, bâti tout entier sur une grande phrase ascendante, d'une ampleur et d'un élan admirables, absolument personnelle, celle-ci, et telle qu'en l'entendant, on sent passer en soi le frisson des grandes choses. MM. Parent, Denayer et Baretti ont rivalisé d'art et d'émotion dans cette page vraiment sublime, qui leur a valu les applaudissements mérités d'un public enthousiaste. M^me^ Marie Mockel a dit avec son charme et sa grâce ordinaires quatre mélodies qui ont produit grand effet.

J. D'OFFOËL.

⚜

La société instrumentale d'amateurs la Tarentelle a donné, le dimanche 7 mai, à la Salle d'Horticulture, son grand concert, le vingtième depuis sa fondation, qui remonte à onze ans.

Comme les précédents, ce concert a eu un éclat exceptionnel. L'orchestre, bien discipliné par son chef habile, M. Edouard Tourey, a obtenu un grand succès dans la belle *Symphonie* en *mi* bémol de Mozart et dans les *Danses norvégiennes* de Grieg. Le *Quatrième Concerto* de Vieuxtemps, qu'il a adroitement accompagné, a valu à M^lle^ Bianca Cossarini, une jeune virtuose violoniste de bonne école, une véritable ovation pour la sûreté de son jeu et son beau style. A côté d'elle, le pianiste compositeur Charles René a été très applaudi dans trois pièces de piano de sa composition.

La partie vocale avait été confiée à la jolie M^lle^ J. Hatto, qui a chanté avec charme deux aimables mélodies de Jane Vien et de Saint-Quentin, qui accompagnaient leurs œuvres et ont eu leur part du grand succès de leur interprète. De même, le chanteur L. Rigaux a supérieurement interprété les *Deux Grenadiers* de R. Wagner et *Je veux vivre*, mélodie de Ch. René, pour chant, trompette et piano, laquelle eut les honneurs du *bis*.

⚜

Le premier des concerts organisés par M^me^ Marie Mockel dans la salle du *Journal* a été, pour les délicats, le plus fin des régals. Les maîtres anciens formaient tous les frais de cette soirée où l'on a pu entendre, pour la première fois, plusieurs œuvres des vieux compositeurs italiens, depuis Jacopo Péri jusqu'à Lotti; quelques maîtresses pages de Hændel, de Bach et de Rameau complétaient un programme de choix.

Ce qu'il faut louer dans M^me^ Marie Mockel, ce n'est pas seulement le charme d'une jolie voix, mais c'est surtout le style ferme et pur de la cantatrice. Non point la froide et banale correction qui frappe les œuvres d'une sorte de mort solen-

nelle, — mais l'aisance harmonieuse des mouvements qui suit avec ferveur la pensée du musicien et lui restitue la vie. Le style véritable n'est pas uniforme, mais il se plie avec souplesse à ce qu'il doit exprimer; ce qui le distingue, c'est qu'il sait rester toujours noble.

C'est ce que Mme Marie Mockel nous a montré, aussi bien dans la légère *Chanson de Giovannini* de Bach, que dans l'air sobre et grandiose du *Magnificat* du même maître, et dans l'air tragique de Rameau, comme dans la profonde mélodie de Caldara ou la *Gelosia* ardente de Rossi.

M. Armand Parent a interprété en un excellent style la *Sonate* en *la* de Hændel pour le violon; il a fait merveille de souplesse et de sobre grâce dans deux petites pages de Campagnoli et de Fiorillo. Mlle Boutet de Monvel a su jouer avec force et ferveur la grande *Fantaisie chromatique* de Bach; elle a bien compris la sévérité majestueuse de cette admirable page, et je ne sais pas de meilleur éloge que celui-là.

Pianiste et violoniste avaient interprété magistralement, au début du concert, la belle *Sonate* de J.-S. Bach. J. d'Offoël.

⚜

La « Société des instruments anciens », fondée par MM. L. Diémer, J. Delsart, Van Waefelghem et Grillet, a donné à la salle Erard, le 16 et le 23 mai, deux séances, dans lesquelles on a pu apprécier nouveau, de grâce au talent merveilleux de ces excellents artistes, les œuvres si originales et gracieuse du XVIIIe siècle dans leur forme la plus exquise et la plus parfaite. Nous avons déjà énuméré dans cette revue les compositions des maîtres et des petits maîtres, qu'ils s'appellent Rameau, Couperin, Ariosti, Dandrieu, Veraccini, J.-B. Martini, A. Corelli, Marpourg, Daquin, Leclair, Locatelli, de Chambonnières, etc., sans compter les deux colosses J.-S. Bach et Hændel. Il est certain que la forme et le style de la plupart de ces compositions engendreraient à la longue quelque monotonie et que les instruments de l'époque, le clavecin, la viole de gambe, la viole d'amour, la vielle, le hautbois d'amour, ont des sonorités voilées et nasillardes qui ne peuvent rivaliser avec l'ampleur et les qualités de son des instruments plus modernes, tels que le violon, l'alto, le violoncelle, le piano, le hautbois! Mais il n'en est pas moins amusant de revivre, de temps à autre, cette vie du passé. Rameau, certes, tient le premier rang en cette école française du XVIIIe siècle et on a eu grand plaisir à entendre deux œuvres assez étendues du vieux maître Bourguignon, *Diane et Actéon*, cantate à une voix avec symphonie, chantée délicieusement par Mlle Marcella Pregi, et le *Berger fidèle*, cantate dite avec non moins de charme par Mme Leroux-Ribeyre.

MM. Boucherit, Georges Gillet et Gaubert prêtaient le concours de leur talent bien connu et apprécié à ces séances, et M. Lazare Lévy, un jeune élève de M. Diémer, tenait le piano d'accompagnement (l'ancien piano-forte). I.

⚜

L'œuvre d'orgue de César Franck. — Le digne fils de César Franck, en tant que virtuose de l'orgue et admirateur des œuvres de son maître, M. Albert Mahaut, a donné le 18 mai, dans la salle des fêtes du Trocadéro, au profit de la Société de placement et de secours en faveur des élèves sortis de l'Institution nationale des jeunes aveugles, une séance dans laquelle on a pu entendre, à côté de certaines pages écrites pour l'orgue par César Franck, sa belle *Messe*, encore si peu connue. Elle a été fort bien interprétée, sous la direction de M. Georges Syme, par les Chanteurs de Saint-Gervais, réunis aux chœurs de l'Institution nationale des jeunes aveugles. Mlle Joséphine Boulay, premier prix d'orgue de la classe de César Franck et professeur à l'école du boulevard des Invalides, tenait la partie d'orgue, et les soli étaient chantés par Mme Marthe Crabos, MM. Emile Engel, de l'Opéra-Comique, et Barrier; les soli de violoncelle dans le *Gloria* et le *Panis angelicus* avaient été confiés à M. François Dressen violoncelle solo des Concerts Lamoureux.

La voix si pure de Mme Crabos, l'organe puissant de M. Barrier, le style de M. Engel ont fai merveille dans la présentation d'une œuvre religieuse de César Franck, qui tranche par sa simplicité, sa clarté avec certaines pages de sa dernièr manière, plus cherchées et compliquées.

Avec son grand talent, dont nous avons déj parlé en cette revue, à l'occasion de la premièr séance consacrée par lui le 28 avril 1898 à l'œuvr d'orgue de César Franck, M. Albert Mahaut magistralement interprété la *Fantaisie* en *la* majeu que nous préférons, en raison de sa limpidité, a *Premier Choral* en *mi* majeur, — le *Prélude, Fugue Variations,* déjà exécutés l'année précédente, e enfin la *Pièce héroïque*, renfermant deux thèmes distincts, l'un dans le mode mineur, d'un caractèr élevé, l'autre majeur, rempli de sérénité.

Comme conclusion, excellente journée pou l'œuvre de César Franck et pour ses interprète I.

⚜

L'intérêt du concert donné le 19 mai à la sal de la Société d'Horticulture par la Société chora d'amateurs, fondée par M. Guillot de Sainbris, présidée par M. Augé de Lassus, avait été mis e éveil par l'audition d'œuvres importantes, comm la *Déjanire* de M. C. Saint-Saëns, le *Quam dilec tabernacula* du vieux maître J.-Ph. Rameau, *Colibri* de M. G. Alary sur une poésie de Lecon de Lisle, *Dans le ciel clair* de M. Ch. Koechlin *Saint-Georges*, légende dramatique de M. P. Vida

Les soli furent très bien chantés par Mlle M thieu d'Ancy, une des bonnes élèves de Mme E Colonne, Mme Mayrand, Mlle Garnier, Mme Codin

MM. Piroïa de l'Opéra, Lecomte, Raquez et Ch. Callon.

Le concert était dirigé par M. Ad. Maton.

⚜

Nous ne savons rien d'aussi désagréable que d'entendre de belles œuvres défigurées par des interprètes maladroits; de toutes les contrefaçons, la contrefaçon de l'art est la plus haïssable. Tel excelle dans le Grieg qui est mauvais dans le Schumann et détestable dans le Beethoven. Marquer les caractères différents par où se révèle chaque auteur, le faire avec discrétion et sans exagération, se borner à traduire et cependant y mettre cette part personnelle qui constitue la personnalité de l'exécutant, c'est là une chose délicate.

M. René Chansarel (qu'une erreur typographique défigurait dans un de nos derniers numéros en Chausarel, mais aucun de nos lecteurs ne s'y est trompé) peut passer à ces différents points de vue pour un modèle de ce que doit être l'interprète, et c'est toujours un grand plaisir pour nous d'assister à ces belles séances qu'il donne avec M. Maurice Hayot, dont le beau talent est connu du monde musicien. Nous espérons très vivement entendre l'an prochain ces deux vaillants associés de l'art, qui récoltent où ils passent succès et applaudissements. A. M.

⚜

M. A. Magnard est poète, traducteur, musicien et chef d'orchestre. C'est sous ce quadruple aspect qu'il s'est fait applaudir dimanche dernier à la salle du Nouveau-Théâtre. Ne parlons ici que du musicien, il en vaut la peine. Deux symphonies, datées l'une de 1892, l'autre de 1896, nous permettent d'apprécier l'évolution de son talent. Dans chacune d'elles, de l'abondance, de la fougue, presque du trop plein, et si, dans la moins récente, ces qualités indéniables comportent un risque d'incompréhension, dans la dernière du moins l'ordre et la mesure qui président à la distribution des idées et à l'enchaînement des thèmes en font une œuvre parfaite d'inspiration, de force et de netteté. C'est de bonne et saine musique, et nous espérons vivement, l'an prochain, entendre, au Cirque d'Eté ou au Châtelet, cette œuvre dans un cadre tout à fait digne d'elle. M. Magnard ne fait pas seulement de la musique symphonique : ses trois poèmes en musique, *Invocation*, *Ad fontem Blanduriæ* et *Nocturne*, ont fait valoir la souplesse et la diversité de son talent. Ils ont aussi fait valoir la belle voix de Mme Raunay, qui les a interprétés, suivant son ordinaire, en grande artiste. A. Marc.

⚜

La matinée du dimanche 7 mai (salle Erard), consacrée par Mlle Fulcran à l'audition de ses élèves, avait attiré un nombreux public. C'est que toutes ces jeunes filles ont reçu une très brillante instruction musicale et qu'on a plaisir à constater leurs progrès. Nous citerons rapidement les plus remarquables : Mlle Thérèse Billuart, qui, dans *Galatea* de Dubois et une *Ballade* de Chopin, s'est distinguée par sa virtuosité, le charme de son jeu et sa belle sonorité; Mlle Létrange, un véritable tempérament (*Scherzo* de Chopin); Mlle Bossert, qui a fort bien phrasé les *Variations* sur une thème de Beethoven par C. Saint-Saëns (deux pianos); Mlle Chamagne (Madeleine), qui doit une instruction solide à Mlle Donne et a fait preuve d'une expression très fine dans les *Variations* pour deux pianos de Schumann; Mlle Gebel, douée de fort jolis doigts (les *Myrtilles* de Th. Dubois); Mlle L. Nuidan (le *Banc de mousse* de Th. Dubois); le jeune prodige R. Lafon, puis (mais il faudrait les citer tous, et la place nous manque), Mlles Cahen, Langlet, Canale, G. Bertrand... Et, comme feu d'artifice, l'ouverture de *Tannhæuser* par Mlle Fulcran et M. Marcel Bertrand, — sans compter les *Variations symphoniques* pour deux pianos extraites de l'*Etoile*, interprétées par l'auteur et Mlle Fulcran.

⚜

Rarement il est donné d'entendre audition d'élèves aussi remarquable sous tous les rapports que celle donnée par Mme Roger-Miclos, le 9 mai, salle Pleyel. Style impeccable, science de la pédale, parfaite compréhension musicale, telles sont les qualités dominantes de ces jeunes filles, dont plusieurs sont de véritables artistes, faisant grand honneur à l'enseignement de leur renommé professeur.

⚜

Chez Mme Colonne, matinée intéressante le 17 mai pour l'audition d'œuvres de M. Th. Dubois. Le gracieux bataillon des élèves a donné avec entrain et remporté la victoire. Citons parmi les meilleures de ces élèves Mmes ou Mlles Relda, Le Roy, Max, Dettelbach, et surtout Mme Vera Eigena, qui a dit avec une magnifique ampleur *Vos omnes*, fragment des *Sept paroles du Christ*. Son succès a été très grand. Aux élèves étaient venus se joindre le merveilleux virtuose Raoul Pugno, qui a enlevé avec sa verve habituelle les *Poèmes virgiliens*, M. Baretti, très applaudi dans l'exécution d'un *Andante* pour violoncelle, le jeune violoniste Jacques Thibaud et enfin l'excellent ténor M. Cazeneuve.

⚜

Mardi 30 mai, à 2 1/2 heures précises, aura lieu l'inauguration, par M. Eug. Gigout, du grand orgue de Saint-Augustin, reconstruit par la maison Cavaillé-Coll. Outre le beau programme d'orgue de M. Gigout, on entendra de célèbres œuvres vocales classiques, entre autres le *Magnificat* de J.-S. Bach, donné intégralement, et le *Tu es Petrus* à six voix de Palestrina. Chœurs et orchestre sous la direction de M. A. Vivet, maître de chapelle de Saint-Augustin.

⚜

Salle Erard. — Séance Goldschmidt. Mme Goldschmidt s'est fait entendre avec le plus grand succès dans plusieurs œuvres de haute difficulté, telles que la *Valse-Etude* de Saint-Saëns et la *Sonate à Kreutzer* de Beethoven. M. Sarasate, au prestigieux poignet, lui donnait la réplique dans l'interprétation de ce dernier chef-d'œuvre.

⚜

Salle Pleyel. — Séance Bailet. Mlle Adeline Bailet, quoique fort jeune, possède déjà un talent de pianiste absolument complet et d'une remarquable maturité. Egalement bonne dans la force comme dans la douceur, sans pose, sans trémoussements inutiles, sans petites mines pianistiques, Mlle Bailet nous a particulièrement plu dans l'exécution d'une des meilleures parties de l'œuvre de Chopin : j'ai cité les *Vingt quatre Préludes*.

⚜

Salle des Mathurins.— Séance de Fontenailles. J'ai entendu non sans plaisir les œuvres légères et aimables de M. de Fontenailles. Cet auteur cherche évidemment à plaire surtout à un public spécial et des plus select; j'ai pu constater qu'il y réussit parfaitement. MM. Berny, Chollet et Mauguière, Mlle Bathory, très fine diseuse, prêtaient leur concours à cette séance. A. Groz.

⚜

Mlle Hortense Parent, après avoir fait entendre en cinq séances, à la salle Pleyel, les élèves de ses nombreux cours, vient d'y donner un brillant concert, avec le concours de Mme Crabos, où l'on a pu apprécier en ses élèves personnelles la haute valeur de son enseignement.

Mlle Jane Bathori, musicienne d'un talent accompli, vraiment extraordinaire, a obtenu un immense succès. Joignant à sa virtuosité merveilleuse sur le piano une voix chaude et charmante, elle l'a fait apprécier en chantant à ravir deux mélodies de Chausson, très flatteusement applaudies.

Mme Crabos a d'abord chanté divinement le *Secret* et la *Jeune Religieuse* de Schubert et ce dernier morceau, où sa belle voix sait donner une si profonde expression aux nuances de ce chef d'œuvre, a porté l'enthousiasme à son comble. Aussi, dans sa *Chanson à danser* (1613) de Périlhou, qu'elle a si délicieusement interprétée à la fin de la séance, le public l'a-t-il bissée avec entraînement. Très beau succès pour Mlle Parent et ses élèves. L. V.

⚜

La Société de musique nouvelle donnait le 17 mai, à la salle Erard, une séance dans laquelle ont été entendues, avec le plus vif plaisir, des œuvres de MM. Ch.-M. Widor, Th. Dubois, Diémer, Stojowsky, Louis Vierne, J. Delsart, etc. Nous relevons parmi les noms des interprètes ceux de MM. Louis Diémer, J. Delsart, Th. Laforge, H. Brun, H. Libert, Lucien Berton, Galon...

⚜

La Société des Compositeurs de musique a donné le jeudi 18 mai, à la salle Pleyel, une soirée musicale où ont été entendues des œuvres de Samuel Rousseau, Ph. Bellenot, Louis Benoit, Georges Falkenberg, G Guiraud, Ad. Populus et L. Vierne, avec le concours de Mlles Baux, Leconte, Richez, Mme Vierne-Taskin et MM. V. Balbreck, Costa-Borgna, Gaston Courras, J.-J. Gurt, A. Seilz et les auteurs.

⚜

L'Opéra a repris vendredi le *Joseph* de Méhul, arrangé en grand opéra, grâce aux récitatifs ajoutés par M. Bourgault-Ducoudray. L'heure de notre mise sous presse ne nous permet pas de rendre compte de cette représentation.

Bornons-nous, à cette occasion, à citer une très belle lettre de Richard Wagner, adressée en mars 1870 à Champfleury, et dans laquelle l'auteur de *Parsifal* rend hommage au maître français :

Mon cher ami,

Ces lignes vous seront remises par un de mes bons amis, M. Schuré, dont vous avez peut-être lu l'étude sur mes écrits (dans la *Revue des Deux Mondes*) et que je vous recommande chaleureusement comme un des meilleurs *nôtres*.

J'applaudis de tout mon cœur à la fondation du journal, dont le programme me paraît un point de départ vers la réalisation d'une de mes espérances favorites, la fusion de l'esprit français et de l'esprit germanique. Vous savez que j'ai toujours eu l'idée de l'érection à Paris d'un théâtre international, où seraient données dans leurs langues les grandes œuvres des diverses nations. Seule, la France — et Paris en particulier — saurait relier en un faisceau des productions hétérogènes en apparence, dont la connaissance exacte est, selon moi, indispensable au développement intellectuel et moral d'un peuple.

Parmi les œuvres françaises qui devraient être données sur cette scène exceptionnelle, très indépendante des intérêts du jour, celles de Méhul tiendraient une première place, et je vous félicite d'avoir songé à ce grand artiste, que je compte au nombre de mes précepteurs et dont la vie et les compositions sont beaucoup trop peu connues encore en France. C'est en souhaitant tout le succès possible à votre louable entreprise que je vous serre la main très affectueusement.

A vous cordialement, mon cher Campfleury.

Richard Wagner.

⚜

Les élèves admis à concourir pour le grand prix de Rome, MM. Levadé, élève de MM. Massenet et Lenepveu ; Berthelin, élève de MM. Th. Dubois et Widor ; Bisset, élève de M. Lenepveu ; Malherbe, élève de MM. Massenet et Fauré ; Moreau, élève de M. Lenepveu ; Schmitt, élève de MM. Massenet et Fauré, sont entrés en loge, au château de Compiègne.

⚜

Un comité, composé de MM. Ch. Lamoureux, A. Farjon, Alfred Bruneau, Vincent d'Indy et Enoch, ainsi que plusieurs des amis et admirateurs d'Emmanuel Chabrier, a pensé à faire revivre dans le bronze la souriante et énergique figure du maître enlevé si prématurément à l'art.

Un monument lui sera élevé sur une des places d'Ambert (Puy-de-Dôme), sa ville natale.

La souscription destinée à couvrir les frais nécessaires est ouverte chez MM. Enoch et Cie, éditeurs de musique, 27, boulevard des Italiens, à Paris.

M. Auguste de Radwan, le brillant pianiste dont on se rappelle les récents succès, donnera le lundi 29 mai, à neuf heures du soir, un concert à la salle Erard. L'éminent artiste interprétera des œuvres de Bach, Chopin, Schubert et Liszt.

⚜

M. Hardy-Thé, le baryton bien connu, donnera le mercredi 31 mai, à neuf heures du soir, un concert dans la salle des fêtes de l'avenue Hoche, avec le concours de Mme la comtesse René de Maupeou et de MM. Joseph et Jacques Thibaud.

BRUXELLES

MM. Stoumon et Calabresi ont, paraît-il, déjà formé complètement leur troupe pour la saison prochaine. De la troupe de la saison qui vient de se clore, la direction a rengagé Mme Landouzy, Mlles Ganne, Maubourg, Claessens et Gottrand, MM. Imbart de la Tour, Cazeneuve, Seguin, Decléry, Journet, Gilibert, Disy et Caisso. Le ténor Scaremberg et Mlle Milcamps nous quittent pour aller à Lyon, M. Isouard va à Bordeaux et Mlle Wyns rentre à l'Opéra-Comique. Parmi les nouveaux artistes, on cite le ténor Jérôme, qui nous vient de l'Opéra-Comique et de Bordeaux; Mlle Cholain, qui a obtenu de vifs succès l'hiver dernier à Anvers; Mlle Marguerite Rambly, une débutante; Miranda, chanteuse légère, qui nous arrive de La Haye; enfin, Mlle Mativa, dugazon.

Comme programme, la direction montera deux ou trois ouvrages nouveaux : *Thyl Ulenspiegel*, le nouveau drame lyrique de MM. Cain et Lucien Solvay auquel M. Jan Blockx met en ce moment la dernière main ; l'*Apollonide* de M. Franz Servais et Leconte de Lisle, joué cet hiver à Carlsruhe; et probablement la *Cendrillon* de M. Massenet. Enfin, elle nous promet une série de représentations de Mlle Calvé, qui débuta, il y a quelques années, sur cette même scène de la Monnaie, où elle n'est plus revenue depuis et où elle se fera entendre cette fois dans *Carmen*, la *Navarraise*, *Hamlet*, etc.

⚜

Mercredi dernier le théâtre de l'Alhambra a donné une intéressante représentation de l'*Athalie* de Racine, avec Paul Mounet, Philippe Garnier et Mme Favart, la musique de Mendelssohn exécutée par l'orchestre et les chœurs des Concerts Colonne, sous la direction de leur chef. Cette représentation a obtenu un énorme succès et avait fait salle comble.

Sous la conduite de M. Edouard Colonne, chœurs et orchestre ont manœuvré à souhait, et les trois solistes ont eu leur part du succès, notamment dans le duo du deuxième acte, Mlles d'Ancy et Kerval, et le trio du troisième d'*Un cœur qui t'aime*, où le contralto de Mlle Planès a donné la basse avec une délicatesse infinie. Cette page célèbre a été bissée.

Cette soirée laissera un souvenir parmi nous, et il en faut louer les organisateurs.

⚜

L'autre semaine, M. Ch. Vander Stappen avait convié, dans son atelier de l'Académie royale des Beaux-Arts, de nombreux amis à assister à la lecture d'un opéra en trois actes, paroles et musique de M. Maurice Lefèvre. Il s'agit, bien entendu, non du Maurice Lefèvre du *Figaro*, mais du Lefèvre qui, sous le prénom de Marcel, s'est fait un nom applaudi comme chansonnier dans la troupe du *Chat noir*.

Si M. Maurice ou Marcel Lefèvre doit le meilleur de sa renommée à l'humour de ses compositions légères, nous n'avons pas oublié qu'il donna des preuves d'un talent sérieux au Conservatoire, où il composa naguère des pièces orchestrales remarquées pour accompagner des exercices de callisthénie, et au théâtre de la Monnaie, où l'on joua de lui, voilà tantôt dix ans, un petit opéra-comique très fin, la *Meunière de Marly*.

Cette fois, c'est au grand-opéra que M. Maurice ou Marcel Lefèvre s'est attaqué. Il a tiré lui-même son livret du *Rob-Roy* de Walter Scott. Cet opéra ne comprend pas moins de quatre actes. Nous n'en avons entendu que des fragments, mais ces fragments nous ont donné l'impression d'une partition très chantante, résolument mélodique, héroïquement affranchie des tics à la mode, tournant bravement le dos au wagnérisme, bravoure méritoire, car il vaut mieux rompre en visière au maître de Bayreuth, voire l'ignorer, que de l'imiter maladroitement.

On a surtout goûté la ballade de *Rob-Roy*, la scène de l'interrogatoire où se dessinent des oppositions de caractère, et une scène funèbre d'une belle conduite musicale et d'un effet saisissant, la page maîtresse de la partition, du moins parmi celles que nous avons entendues.

Ces fragments ont été interprétés par le compositeur au piano, avec le concours de vaillants

artistes, tels M. Heuschling, le brillant baryton; MM. Disy et Vandergoten, Mlle Séron, une belle voix de falcon; M. Hennuyer, un jeune élève du Conservatoire, qui a de la diction et de l'accent; enfin, quelques choristes de l'Orphéon royal et du Conservatoire, sous la direction de M. Edouard Bauwens.

M. Vander Stappen a fait les honneurs de son atelier avec une simplicité de bonne grâce qui esquivait délicatement les allures du mécénat.

⚜

Le cercle symphonique Crescendo a donné sa deuxième audition annuelle dans la salle du Théâtre flamand.

Le programme était fort varié, trop varié peut-être, car certains numéros manquaient d'ensemble, ou étaient peut-être trop difficiles pour les amateurs, d'ailleurs très méritants, qui composent l'orchestre de ce cercle.

Le président de celui-ci, M. Félicien Durant, qui est, je crois, avocat, a fait entendre une ouverture à grand orchestre de sa composition. Elle est fort bien écrit, parfois un peu sonore, sinon bruyante. Plus d'un autre numéro du programme signé par des compositeurs de métier, ou qui se donnent comme tels, ne valait pas cette ouverture d'un amateur.

Mlle Claire Friché prêtait son gracieux concours à cette fête de famille et nous a fait entendre de sa belle voix des mélodies de Gilson, Frémolle, François Rasse, De Boeck et Karel Mestdagh. De M. De Boeck, nous avons remarqué la pièce intitulée *Pour tes dents de nacre*, fort jolie. Mais le gros succès est allé aux mélodies de Karel Mestdagh, absolument charmantes.

Pour les autres pièces entendus, citons une *Cavatine* de P. Gilson, morceau élégant et d'une belle sonorité; *Cortège* de A. De Greef; dans les *Ruines* de A. Wilford et la *Rapsodie dahoméenne* de A. De Boeck, morceau d'un intérêt polyphonique réel et orchestré avec talent.

En somme, ce concert fait grand honneur à M. De Boeck, qui dirige cette société d'amateurs en véritable musicien.

⚜

Notre école d'orgue, dont la réputation est si bien établie, vient d'obtenir de nouveaux succès : M. Léandre Vilain, organiste du Kursaal d'Ostende et prix d'excellence du Conservatoire de Bruxelles, a parcouru victorieusement l'Italie. On l'a surtout applaudi au concert de l'Académie de Sainte-Cécile, à Rome.

Un autre brillant élève de M. Mailly, M. Wiegand, a été nommé organiste de la cité, à Sidney (Australie). Des appointements superbes, quatre mois de congé et un orgue de proportions exceptionnelles, voilà qui explique les multiples compétitions dont ce poste était l'objet. C'est le disciple de M. Mailly qui l'a emporté sur ses nombreux rivaux. Toutes nos félicitations.

CORRESPONDANCES

CAEN. — A son troisième concert, notre Société de musique classique de chambre a donné un programme des mieux choisis.

L'exécution de MM. de Saucey, Amiel, Borel, Rousselot, dans le *Quatuor à cordes* en *sol* mineur de Grieg (première audition à Caen), a été excellente. La grâce exquise de la romance de l'*intermezzo*, ainsi que le finale *al saltarello* ont particulièrement ravi l'auditoire.

M. Colomb avait choisi une suite de Boisdeffre pour flûte et piano. Cette œuvre, très soigneusement écrite, a valu à son interprète de nombreux applaudissements, très mérités d'ailleurs.

M. Amiel, professeur de violon à notre Conservatoire, s'est fait entendre dans la *Deuxième Sonate* de Rubinstein. Cette composition, très difficile, a fourni à l'éminent artiste l'occasion de faire valoir toutes ses qualités. Dans le *scherzo*, il a fait preuve d'une grande finesse d'exécution. L'*adagio* lui a permis de nous affirmer à nouveau ses belles qualités de son et de justesse. Sa virtuosité s'est donné libre essor dans l'*allegro molto*. M. Amiel est un artiste sincère et d'une parfaite correction. J'ai été heureux de me joindre aux applaudissements qui ont terminé sa superbe exécution. M. Dupont dans son accompagnement d'une très grande difficulté, a su conserver sa réputation de pianiste impeccable.

Mozart terminait le programme avec son *Quintette* en *la* pour clarinette et quatuor. L'exécution en a été admirable et a valu à M. Bres, clarinettiste, un succès sans précédent, surtout dans le *larghetto*.

C. B.

CLERMONT-FERRAND. — Le Choral mixte, sous la direction de M. Soulacroup, nous a donné un superbe concert qui comprenait deux chefs-d'œuvre, l'*Enfance du Christ* de Berlioz et la *Septième Symphonie* de Beethoven.

Pour monter l'*Enfance du Christ* avec les chœurs du Choral mixte, il a fallu un énorme effort artistique, dont nous ne saurions trop remercier Mme Fressat et tous les interprètes amateurs, Mlle Bonhoure, MM. B., J., G. et Larderet, qui ont bien voulu prendre la peine d'étudier et de nous traduire des rôles aussi importants.

L'orchestre avait là une partie capitale d'autant plus difficile à mettre sur pied que la plupart des musiciens, surchargés par les soirées de théâtre, avaient peu de temps à consacrer aux répétitions. Mais tout est bien qui finit bien, et il a droit à nos félicitations.

La *Symphonie* de Beethoven a été remarquable

ment rendue et elle a été le clou de la soirée, malgré le succès grand de l'œuvre de Berlioz.

Devant une interprétation aussi parfaite, on ne saurait assez admirer le résultat obtenu par M. Soulacroup, qui a eu l'idée de grouper et d'utiliser les meilleurs talents de notre ville pour l'interprétation des grands maîtres.

DISON. — La société royale La Musicale, de Dison, a donné dimanche 14 mai, dans le vaste préau des écoles du centre, un grand concert à l'occasion de la distribution des prix aux élèves du cours de solfèges établi sous son patronage et sous les auspices de l'administration communale. Les élèves des classes, sous la direction de leur professeur, M. Ant. Grignard, ont exécuté avec beaucoup de gentillesse et de brio la *Kindercantate* de Peter Benoit, cette œuvre si vivante et si fraîche, accompagnée à l'orchestre par des sonorités exubérantes où se détachent des phrases pleines de tendresse et de naïveté.

L'exécution du chœur pour hommes, le *Réveil*, de Gevaert, sous l'habile direction de M. Etienne Bastin, a mis une fois de plus en lumière l'excellence de la chorale disonaise, qui se distingue surtout par une grande correction, le fini des nuances et la justesse d'expression.

Le finale avec orchestre de la grande scène de la Cathédrale du quatrième acte du *Prophète*, qui formait le clou de cet intéressant concert, a été donné de magistrale façon. Peu de sociétés pourraient, au point de vue de l'effectif, rivaliser avec La Musicale, et les grands ensembles de la partition de Meyerbeer ont été rendus d'une façon impressionante. Les chœurs mixtes, commandés par M. Et. Bastin, y sont allés avec une ardeur et une fougue admirables. Mme Armand, du théâtre royal de la Monnaie, et M. Léon Hotermans étaient chargés d'interpréter les soli. Le succès des excellents artistes a été très grand.

Mme Armand s'était produite également dans trois autres morceaux, l'*arioso* du *Prophète*, déclamé de belle voix, et deux mélodies d'Augusta Holmès et de Pfeifer, dites avec charme et sentiment.

M. Léon Hotermans, le ténor si souvent applaudi, a su se faire apprécier à côté de sa redoutable partenaire.

Le concert avait très bien débuté par l'ouverture de *Léonore* n° 3, exécutée très délicatement et dirigée par l'éminent directeur de l'Ecole de musique de Verviers, M. Louis Kefer, qui avait tenu à s'associer à cette belle manifestation d'art.

DRESDE. — Le 18 mars dernier a eu lieu, en grande solennité, la reprise de l'*Africaine* avec des décors et des costumes entièrement neufs, les anciens ayant été détruits il y a vingt ans, lors de l'incendie de l'Opéra. Quand les premiers rôles sont confiés à des artistes tels que Mmes Wittich et Wedekind, MM. Anthes et Scheidemantel ou Perron, l'œuvre la plus médiocre paraît intéressante. C'est ce qui explique le succès actuel de l'*Africaine*, à la mise en scène de laquelle la direction a d'ailleurs apporté tous ses soins. Malheureusement, on a voulu offrir au public des variantes qu'il ne demandait pas, et la poétique Sélika-Wittich est devenue l'insignifiante Sélika-Godier. Quant aux différents Vasco de Gama, MM. Forchhammer, Giessen, Gusswein, ils ont chacun leur mérite. Ce sont des artistes d'avenir. Mais combien d'autres traversent la scène de Dresde sans y produire la moindre impression favorable ! La presse les qualifie d'insuffisants, le public oublie leurs noms; seulement, il regrette sa soirée. Où est le profit? Ne serait-il pas plus avantageux de retenir des forces telles que M. Perron, Mlle Huhn? Cette dernière vient d'interpréter si parfaitement l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, que le Hoftheater dresdois pourra porter envie au Hoftheater viennois où va débuter ces jours prochains l'éminente cantatrice. La salle remplie, contre l'ordinaire aux auditions classiques, lui a chaleureusement manifesté son enthousiasme.

Le *Nibelungenring* a attiré ensuite un nombreux public. Puisque M. Anthes peut difficilement supporter la tâche de heldentenor wagnérien, il faut espérer qu'un des jeunes ténors déjà nommés parviendra à le suppléer, afin qu'il ne soit pas toujours nécessaire d'appeler M. Gudehus. Ce favori de Richard Wagner possède, il est vrai, les traditions du maître, mais les droits à la retraite lui sont depuis longtemps acquis.

M. Nicodé a clos ses concerts par la *Missa solemnis* de Beethoven. A cause de la distance qui entraîne à des frais considérables, la vaillante Kapelle de Chemnitz a été remplacée, cette fois, par un orchestre de dilettanti composé un peu à la hâte. On ne pouvait donc attendre de tels éléments une interprétation magistrale de la fameuse *Missa*, qui a déjà fait méditer plus d'un chef d'orchestre. Ce qu'il y a eu de remarquable dans cette exécution, ce sont les chœurs formés par M. Nicodé lui-même, avec la sollicitude et la verve qui distinguent cet excellent kapellmeister. Chaque année, il ménage de précieuses surprises à ses auditeurs très assidus. Ainsi, la *Missa solemnis* n'avait plus été donnée à Dresde depuis que le renommé kapellmeister Wullner en avait composé le programme du Palmsonntagsconcert annuel, il y a vingt ans de cela.

A l'occasion du centième anniversaire de la *Création* (19 mars), les deux sociétés Bachverein et Neustädterchorgesangverein se sont réunies pour exécuter le chef-d'œuvre de Haydn. Réussite complète.

En fait de jubilés, on a fêté, le 21 mars, les vingt-cinq ans d'existence de l'opéra d'Edmund Kretschmer, les *Folkunger*, qui a déjà passé sur quarante et une scènes allemandes.

Après un long intervalle, M. Eugène d'Albert

est venu le 8 mars donner un *Clavier-abend*. Son succès a été plus franc qu'à Paris, grâce à la qualité supérieure du Steinway. Les Dresdois tenaient à exprimer au nouveau fonctionnaire saxon la satisfaction que leur procure son entrée au Conservatoire de Leipzig. Quelques-uns voudraient pouvoir souhaiter au Conservatoire de Dresde une pareille aubaine artistique. Nos ambitions sont plus modestes : nous demanderions seulement que les concerts se donnassent tous au Gewerbehaus ou au Vereinshaussaal où, à défaut d'une accoustique parfaite, les prix sont raisonnables, les sièges commodes, les auditeurs d'une tenue presque convenable, et où la salle est très propre et d'un facile accès. ALTON.

GAND. — Le dernier concert du Conservatoire était entièrement consacré à la musique allemande ; seuls, les noms de Schumann, Brahms et Weber figuraient au programme. Peut-être était-il hasardeux de faire suivre l'ouverture de *Genoveva*, le *Concerto* en *la* mineur pour piano de Schumann et la *Troisième Symphonie* de Brahms, de trois œuvres de Weber : air du *Freyschütz*, *Concertstück* en *fa* pour piano et l'ouverture d'*Obéron ;* mais un artiste d'élite que nous entendions pour la première fois à Gand, M. Camille Gürickx, a su mettre dans son interprétation une telle finesse, un phrasé si chantant et si vrai, il a fait preuve d'une telle légèreté de toucher, qu'il a su maintenir l'intérêt dans le *Concertstück*, un peu démodé, avouons-le, de Weber. Quant à son interprétation du *Concerto* en *la* mineur de Schumann, elle a été excellente, encore que M. Gürickx ait eu à certains moments une tendance à abuser du rubato dans la première partie. Quel gracieux babil entre le piano et l'orchestre, quelle trouvaille que l'*intermezzo*, joué avec une délicatesse presque féminine par le pianiste ! Par contre, quelle sonorité large M. Gürickx a su obtenir dans l'*allegro vivace* final ! Les applaudissements dont M. Gürickx a été l'objet ont dû lui prouver combien profonde était l'impression qu'il avait produite dans l'auditoire.

La partie purement orchestrale du concert ne mérite malheureusement pas les éloges que nous adressions à l'orchestre lors du dernier concert Beethoven. Est-il réellement digné d'un conservatoire royal de posséder dans son orchestre des cuivres qui ne savent pas donner deux notes consécutives sans que la seconde soit invariablement un horrible couac ? Comment un chef, si grand que soit son talent, parvienne à faire exécuter l'ouverture de *Genoveva*, si toutes les sonneries de cuivre sont fausses depuis la première jusqu'à la dernière ? Nous pouvons faire la même observation pour la merveilleuse symphonie de Brahms nº 3 (en *fa*), où les cuivres encore ont été loin d'être corrects.

Espérons que, pour l'hiver prochain, on aura à cœur d'engager de meilleurs éléments. L'orchestre du Conservatoire devrait pouvoir nous donner d'irréprochables exécutions sous la direction d'un chef de la valeur de M. Em. Mathieu. MARCUS.

LA HAYE. — La Société pour l'encouragement de l'art musical (section de Rotterdam) vient de donner un concert où, par exception, on a exécuté deux œuvres françaises. Je dis par exception, car la ville de Rotterdam, sous le rapport musical, est par excellence germanique. Sous la direction de M. Verhey, on nous a fait entendre l'*Enfance du Christ* de Berlioz et le *Déluge* de Saint-Saëns, et l'on a donné de ces deux œuvres une exécution fort honorable. La musique allemande se prête cependant beaucoup plus que la musique française à être chantée par des chanteurs néerlandais. La prononciation française laisse beaucoup à désirer au delà du Mordyck, tandis que l'allemand est généralement ici une langue semi-maternelle.

A La Haye aussi, la Société de Melosophia (une phalange chorale mixte fort intéressante) a exécuté deux ouvrages français : *Tobie*, un petit oratorio de Gounod d'une médiocrité absolue, et les *Sept paroles du Christ*, une œuvre de jeunesse de Théodore Dubois que je préfère à *Tobie*, mais qui ne brille point par l'ingéniosité des idées.

Entre ces deux ouvrages, nous avons entendu une composition beaucoup plus intéressante d'un compatriote, une cantate couronnée en 1890, *Pergolèse* de M. Ryken, de Deventer. Il a eu les honneurs de ce concert. Fort bien rendue sous la direction de M. Arnold Spoel, son œuvre a été accueillie avec enthousiasme. L'exécution des ouvrages français a été inférieure, et, de même qu'à Rotterdam, la prononciation française donnait du fil à retordre aux chanteurs.

Le Wagner-Verein d'Amsterdam a donné au Théâtre communal, sous la direction de M. Henri Viotta, deux représentations modèles des *Maîtres Chanteurs*, qui ont pris les proportions d'un véritable événement musical. Exécution superbe, admirable surtout de la part des chœurs, composés exclusivement d'amateurs. Ils se sont merveilleusement comportés dans cette partition d'une si grande difficulté vocale et polyphonique. Parmi les solistes, il faut louer avant tout MM. Friedrichs (Beckmesser), Weber, qui remplaçait Fritz Planck, malade, dans le rôle de Hans Sachs, Döring (Pogner), et Hofmüller (David). M^lle^ Ida Gleibler (Eva) n'était pas à la hauteur de son rôle et elle était d'une froideur extrême. Quant à M^me^ Gisela Szaudigl (Madeleine), elle reste une artiste routinée, mais qui abuse de plus en plus d'un chevrotement insupportable. Le directeur du Wagner-Verein, M. Henri Viotta, a été acclamé avec enthousiasme à la fin de l'œuvre.

A l'occasion de la conférence de la paix à La Haye, la ville de La Haye offrira aux délégués des puissances un concert de gala, qui sera donné le 27 mai dans la salle des concerts du Conservatoire des Arts et Sciences, avec le concours de l'admi-

rable orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, sous la direction de M. Mengelberg. Le programme de cette solennité sera purement instrumental, très sérieux, beaucoup trop sérieux pour un public plutôt politique et officiel que musical.

Au mois de juin, la direction des Bains de Scheveningue offrira à son tour aux délégués un concert de gala dans la grande salle du Kursaal, avec l'orchestre philharmonique de Berlin, dirigé par M. Rebiceck; mais à ce concert, on a l'heureuse idée de faire entendre des solistes *di primo cartello*, tels que Lalla Gmeiner, Marcella Pregi, Van Rooy, Mme Roger-Miclos ou un pianiste russe, mais dont le choix n'est pas encore définitivement arrêté. Il est question aussi, au Kursaal, d'un festival de musique de trois jours dans le courant de la saison musicale, pour fêter le quinzième anniversaire de la présence annuelle de l'orchestre philharmonique de Berlin à Scheveningue.

Il me reste encore à vous signaler le grand succès obtenu par M. Van Isterdael, le jeune violoncelliste belge, à son concert du 2 mai, où il a été vaillamment secondé par M. Angenot, le nouveau professeur de violon à l'Ecole royale de musique, et par le pianiste néerlandais Fentor. C'est surtout la *Sixième Sonate* de Boccherini et les *Pièces de concert* de Rameau qui ont eu les honneurs de ce concert. Mlle Van Ouweikerke, notre charmant contralto, ne m'a pas paru très bien disposée et n'a pas été très heureuse.

A Zwolle, a eu lieu les 5, 6 et 7 mai un festival dont les pièces de résistance étaient le *Chant de la cloche* de Vincent d'Indy, des fragments du *Tannhæuser* de Wagner, *Pergolèse* de Ryken, le *Chant de la mer* de Jean Brandts Buys, la *Cinquième symphonie* de Beethoven et les *Préludes* de Liszt. Comme solistes, se sont fait entendre Marcella Pregi, Messchaert, le violoncelliste Hollman et Jean Ryken, qui a joué un *Concerto* pour piano de Louis Brassin.

L'Opéra royal français de La Haye a fermé ses portes le 3 mai.

A la représentation d'adieux de Mlle Miranda, qui depuis deux ans a fait les délices du public de La Haye, qui est engagée à la Monnaie et que la direction a eu grand tort de laisser partir, la charmante artiste a été ovationnée avec un enthousiasme indescriptible, couverte de fleurs et de couronnes, et elle a reçu de nombreux cadeaux précieux.

La direction du théâtre aurait voulu prolonger la saison théâtrale pendant la Conférence de la paix, qui se tiendra à La Haye; elle avait adressé une pétition au conseil communal demandant une subvention ou une garantie en cas de perte financière, mais cette demande a été rejetée. Et comme, à La Haye, en été, il n'y a ni théâtres, ni concerts, l'harmonie pourra difficilement régner pendant la Conférence. ED. DE H.

LONDRES. — Les représentations wagnériennes à Covent-Garden se poursuivent avec un vif succès. Elles sont d'ailleurs très intéressantes et soigneusement exécutées. Félix Mottl a dirigé la première de *Tristan*. Quelle maîtrise de l'orchestre! Comme il sait faire valoir toutes les beautés de cet immortel chef-d'œuvre! Jean de Reszké (Tristan), très bien en voix, s'est montré à la hauteur de sa tâche. C'est peut-être le rôle wagnérien qu'il interprète le mieux. Le rôle de Kurwenal était confié à M. Van Rooy, qui y a été admirable comme chanteur et comme acteur. Sa belle voix résonnait merveilleusement; son jeu, surtout au troisième acte, a été plein de finesse. C'était du grand art! Iseult, c'était Mme Litvinne, qui débutait sur la scène de Londres. Soprano dramatique d'une grande puissance, connaissant fort bien les planches, elle s'est montrée digne partenaire de Tristan et de Kurwenal. Son plus beau moment a été la mort d'Iseult, qu'elle a chantée d'une façon émouvante. Brangæne était Mme Schumann-Heinck, dont la belle voix a sonné admirablement dans les appels du deuxième acte.

Après le départ de M. Mottl, qui n'a dirigé qu'une fois *Lohengrin* et *Tristan*, c'est le capellmeister Muck, de Berlin, qui a repris la direction des œuvres wagnériennes, et il a présidé avec bonheur et à la grande satisfaction du public aux reprises de la *Walkyrie* et de *Tannhæuser* avec Van Dyck et Van Rooy, qui ont été superbes dans le Chevalier au Cygne et Wolfram, et Mme Gradzky, qui a fait une touchante Elisabeth.

Sous la direction de M. Mancinelli, nous avons eu ensuite *Faust*, *Aïda*, *Cavalleria* et *Pagliacci*, et *Carmen* sous la direction de M. Flon.

Le 23, une représentation de *Lohengrin* a eu lieu à Windsor, sous la direction de Mancinelli, avec De Reszké (Lohengrin), Mme Nordica (Elsa).

La saison, en somme, est des plus banales au point de vue théâtral.

La saison proprement musicale a été plus brillante. Hans Richter termine en ce moment la série des six concerts symphoniques pour lesquels il avait été engagé.

Le festival de Londres lui aussi, a pris fin. Son succès a été très grand. On a fait fête particulièrement au concert alternativement dirigé par M. Wood et M. Lamoureux, conduisant les masses instrumentales réunies de l'orchestre français et de l'orchestre anglais.

Eugène Ysaye, le grand maître du violon, s'est taillé un énorme succès dans le *Concerto* de Beethoven. Son interprétation admirable, son style large et l'étonnante virtuosité qu'il met au service de son art en font, sans contredit, le premier des premiers.

Au Queen's Hall, M. Riseley nous a fait entendre les trois œuvres de l'abbé Perosi, la *Transfiguration du Christ*, la *Résurrection de Lazare* et la *Résurrection du Christ*. L'impression n'a pas été profonde. L'intérêt mélodique est presque

nul, l'écriture chorale n'est pas toujours intéressante et l'instrumentation est assez pauvre. En somme, ce n'a pas été un succès.

M. Joseph Wieniawski a donné un récital de piano à Saint-James Hall la semaine dernière. Le concert commençait par son *Quatuor à cordes*, œuvre de peu de profondeur, mais qui cependant renferme de jolies choses. L'*andante* est la partie la mieux venue et il a fait le plus de plaisir. Six pièces de piano, dont trois de lui, ont fait valoir sa technique et son style.

M. Granville Bantock vient de fonder à Brighton, la plage balnéaire du high life, une société de concerts symphoniques. Cette société donnera dix-huit concerts d'orchestre, du 28 mai au 24 septembre. Chaque concert sera affecté aux œuvres d'une nation ou d'un compositeur. Autant que possible, les compositeurs dirigeront eux-mêmes. Il y aura deux concerts belges. Le premier sera un concert Mathieu (27 août). Voici le programme : *Réveil d'Imma*, la « Forêt enchantée » de l'*Enfance de Roland*, les poèmes symphoniques *Le Lac* et *Dans les bois*, enfin le tableau symphonique de *Richilde* et la marche *Noces féodales*. L'orchestre sera dirigé, cette fois, par l'éminent directeur du Conservatoire de Gand.

Le second festival belge, fixé au 17 septembre, sera dirigé par M. Sylvain Dupuis, de Liége. Le programme comprendra le *Chasseur maudit* de César Franck, la *Symphonie d'avril* de Radoux, la *Suite wallonne* de Théo Ysaye, des *Danses villageoises* de Grétry, la paraphrase de *Macbeth* et *Moïna*, deux poèmes symphoniques de M. Sylvain Dupuis.

MM. Camille Chevillard et Colonne dirigeront chacun un concert français les 2 juin et 27 août.

Le conseil de la ville de Londres (London County Council) continue de s'occuper de la création d'un opéra national où les œuvres des maîtres seraient interprétées en anglais par des Anglais.

Les grands amateurs de musique ne se trouvent pas parmi les gens riches; or, le prix exorbitant des places à Covent-Garden en interdit l'accès aux dilettantes moins favorisés de la fortune.

Cet opéra serait subventionné par l'Etat ou par la ville, et le prix des places serait à la portée de toutes les bourses. Enfin, cela créerait un débouché pour les compositeurs anglais et en engagerait d'autres à travailler.

Les élèves des conservatoires et écoles de musique auraient la permission d'assister aux répétitions, pour leur faciliter l'étude de la scène.

La saison commencerait au mois de septembre et se terminerait vers le commencement du mois de mai, car il serait inutile de vouloir faire concurrence à la grande saison de Covent-Garden.

P. M.

LUXEMBOURG. — A l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de sa fondation, l'Union dramatique de Luxembourg a organisé un concours international de chant, qui a eu lieu dans la capitale du Grand-Duché les 21 et 22 mai.

A ce concours, auquel prenaient part des sociétés luxembourgeoises, belges, allemandes et françaises, les chorales belges se sont montrées d'une supériorité incontestable, tant au point de vue du timbre et de la qualité des voix que sous le rapport de l'interprétation artistique des œuvres exécutées.

Les sociétés concurrentes étaient réparties en trois divisions, comprenant chacune une section luxembourgeoise et une section étrangère. L'épreuve comprenait un concours de lecture à vue (à huis clos) et un concours d'exécution consistant en un chœur imposé et un chœur au choix, sauf la troisième division, où les sociétés concurrentes n'ont dû exécuter que deux chœurs au choix.

Dans la seconde division, le chœur imposé était pour les sociétés étrangères, la *Forêt et la Mer* de M. J.-A. Müller, et pour les sociétés luxembourgeoises, le *Wanderlied* de M. L. Menager.

L'œuvre de M. Müller, fort bien écrite, de manière très vocale, a trouvé un excellent interprète en la phalange l'Union franchimontoise, d'Andrimont, qui en a donné une exécution vraiment artistique.

Le soir, au théâtre, avait lieu le concours spécial international entre les sociétés ayant obtenu le premier prix dans les première et deuxième divisions (sections réunies). A la première division, seule, la société chorale Saint-Alphonse, de Liége, s'est présentée; elle a obtenu un très vif succès, grâce à une interprétation parfaite des *Esprits de la nuit* de Riga. A la seconde division, la Chorale fraternelle de Bois-Borsu s'est montrée, dans le magnifique *Chant des matelots* de Radoux, d'une supériorité incontestable sur sa concurrente la Société chorale de Dommeldange, qui a été très faible dans la *Fête villageoise* de Bosselet.

A la division d'excellence, deux sociétés seulement étaient inscrites : le Cercle Haydn, de Saint-Josse-ten-Noode, et les Enfants de Paris. Le chœur imposé était une légende arabe, recueillie par Fréd. Fabvre : *Le Maître*, mise en musique par Henri Maréchal; l'œuvre a été exécutée d'une façon plus que terne par les Enfants de Paris, et il est franchement regrettable que l'ouvrage, original, de M. Maréchal n'ait pas trouvé un meilleur interprète, le Cercle Haydn n'ayant point participé au concours. Comme chœur au choix, la société parisienne a chanté d'une façon quelconque le *Carnaval de Rome* d'Amb. Thomas.

La division d'honneur, par contre, a mis en présence des sociétés d'une valeur incontestable, ce qui a donné à ce concours un attrait considérable. Comme chœur imposé, deux ravissants sonnets de Félix Bernard, *Matin*, *Eté*, mis en musique par M. Em. Mathieu, directeur du Conservatoire royal de Gand. Des deux œuvres musicales, nous préférons la seconde, bien qu'ici nous ne soyons peut-

:tre pas d'accord avec l'auteur, qui présidait le ury. Les différentes chorales qui se sont disputé e prix du Grand-Duc ont toutes fait preuve d'une étude approfondie et d'un réel sens artistique, bien que, dans certains détails, l'interprétation de *Matin* ait parfois varié du tout au tout. Les Bardes de la Meuse ont fait des deux chœurs de M. Em. Mahieu de véritables petits joyaux, mettant une note émue dans l'interprétation de *Matin* et faisant admirablement évoluer le chant de *Eté* d'une partie à l'autre. Aussi la société namuroise a-t-elle été l'objet d'une ovation magnifique, tant à l'adresse du chef, M. Théo Tonglet, qu'à l'adresse de ses magiques ténors, brillamment secondés par les mâles voix des barytons et des basses. De la *Tempête* de Radoux, que les Bardes avaient choisie comme chœur au choix, nous avons eu une exécution large, pleine de vie et de couleur, voire grandiose à certains moments.

La Société royale de chant des Cristalleries du Val-Saint-Lambert, à Seraing, a très correctement chanté le chœur imposé, mais il y manquait ce rien qui fait qu'une œuvre artistique vous émeut, sans que, par la pensée, on doive se représenter l'intention voulue par l'auteur. Comme chœur au choix, la Société du Val-Saint-Lambert a interprété avec une très grande justesse de sentiment la *Nuit de mai* de Radoux.

Avant de terminer ces quelques notes hâtives, qu'il nous soit permis d'adresser au conseil d'administration de l'Union dramatique tous nos remercîments au nom du *Guide Musical*, dont le représentant fut si courtoisement reçu par MM. Clemen, président d'honneur; Zahn, président, et Müller, directeur. M. DE G.

MONTREUX. — A l'exemple de Nice et de Monte-Carlo, notre jolie station balnéaire organise depuis quelque temps, à l'occasion du printemps, une fête des fleurs qui s'appelle la fête des Narcisses. Cette année, cette fête a eu un caractère particulièrement artistique. Les évolutions du ballet et du cortège d'enfants costumés avaient été réglées avec beaucoup de goût et de pittoresque, d'après un scénario complet préparant l'apothéose du prince Narcisse.

Le plan et la musique de ce poème allégorique sont de M. Franck Choisy, le jeune musicien genevois établi à Mulhouse. Sa partition a les qualités du genre et l'allure simple qui convient, comportant une série d'airs de danse fortement rythmés, entremêlés de quelques rondes chantées faciles à retenir. Le cortège du prince Narcisse et le grand défilé ont donné au musicien l'occasion d'écrire deux marches brillantes auxquelles il faut joindre une page chorale assez développée, un chant patriotique confié à une chorale d'hommes, le *Chœur du Printemps*. La Lyre de Montreux, l'orchestre du Kursaal, les chœurs d'enfants, la Chorale de Montreux, le Chœur des Alpes et le Mænnerchor formaient un ensemble de deux cents exécutants. Les *bis* ont été nombreux, et le public a montré beaucoup d'enthousiasme.

NOUVELLES DIVERSES

— Sur le théâtre de Leipzig a été donné, le 1er mai, un nouvel opéra, *Sarema*, trois actes d'après la *Rose du Caucase* de Gottschall, musique d'Alexandre Zemlinsky. Cet opéra avait obtenu récemment le premier prix au concours dramatique ouvert à Munich, mais l'œuvre ne paraît pas avoir obtenu de succès, et la critique se demande comment le jury a pu couronner un ouvrage aussi imparfait.

— L'Opéra de Berlin vient de donner l'*Ingwelde* de M. Max Schilling, qui a déjà été joué sur plusieurs scènes allemandes avec un grand succès.

— M. Siegfried Wagner a commencé la composition d'un nouvel opéra, intitulé le *Juge*. Le livret a été tiré par le compositeur d'une nouvelle de M. Conrad Ferdinand-Meyer.

— On parle à Vienne de la réorganisation complète de la direction supérieure des théâtres impériaux. M. Wlassach, chef des bureaux de la surintendance générale, serait nommé directeur général des théâtres impériaux; les directeurs de l'Opéra et du Burgthéatre, MM. Mahler et Schlenther, deviendraient directeurs simplement artistiques de leurs théâtres respectifs, et un conseil supérieur de la musique serait créé avec, comme président, M. Hans Richter, auquel on donnerait le titre de directeur général de musique. La charge de surintendant général des théâtres impériaux deviendrait purement honorifique; les affaires seraient traitées directement par le directeur général.

— Au théâtre allemand de Prague, on vient de donner un cycle wagnérien qui se prolongera jusqu'au 4 juin et qui comprend toutes les œuvres dramatiques du maître, à l'exception de *Parsifal*. On a joué même les *Fées*, qui n'ont été jusqu'à présent jouées qu'à l'Opéra de Munich. M. Félix Mottl a promis de conduire *Siegfried* et le *Crépuscule des Dieux*.

— Nous recevons de Barmen-Elberfeld la nouvelle du grand succès remporté par M. Ch.-M.

Widor, qui avait été invité par la Société des concerts de la ville à venir diriger les deux premières exécutions, en Allemagne, de sa *Troisième Symphonie*, et ensuite à se faire entendre sur les nouvelles grandes orgues de la salle des fêtes, les 6 et 7 mai.

Le public a accueilli on ne peut plus favorablement l'œuvre nouvelle le premier jour ; et le lendemain, le succès a pris les proportions d'un vrai triomphe avec acclamations, couronnes et fanfares de l'orchestre. M. Widor avait amené avec lui M. Louis Vierne pour jouer l'imposante partie d'orgue de sa *Troisième Symphonie* qui va être donnée, l'hiver prochain, dans les principaux centres artistiques d'outre-Rhin.

— Nous avons annoncé le départ de M. Camille Saint-Saëns pour l'Amérique du Sud. Le *Temps* reçoit, à ce propos, une lettre d'un ami intime du maître, d'où il résulte que ce n'est pas pour le Brésil, pour Rio-de-Janeiro, que M. Saint-Saëns se disposerait à partir, mais pour Buenos-Ayres, capitale de la République Argentine, qui est, par parenthèse, la ville latine la plus populeuse du monde, après Paris, bien entendu.

Le voyage du célèbre musicien serait la consé-

45e ANNÉE. — Numéros 21-22 28 mai et 4 juin 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — EMILE WAMBACH — A. WILFORD—WILLIAM CART—MARCEL DE GROO—CH. CASTERMANS — L. LESCRAUWAET—J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

CENDRILLON

Conte de fées en quatre actes et six tableaux. Poème de M. Henri Cain, d'après Perrault; musique de M. J. Massenet. — Première représentation sur la scène de l'Opéra-Comique, le 24 mai 1899.

Bourron, « Fêtes de la Pentecôte 1899 ».

— « Oh! monsieur, dites-nous ce que c'est qu'une bonne fée? »

Ainsi s'adressaient à nous plusieurs charmants enfants, que nous avions rencontrés à la *Mare aux fées*, dans la forêt de Fontainebleau, en ce délicieux cadre de verdure que connaissent bien ceux qui parcourent, le bâton à la main, les sentiers pittoresques tracés autrefois par le vieux Sylvain Dennecourt.

Et il fallait voir avec quelle anxiété la petite troupe attendait notre réponse.

« Mais, chers petits, vous n'avez donc pas lu le conte de *Cendrillon*, dans le livre du bon Perrault, peut-être délaissé aujourd'hui, et à tort? En voici le récit très succinct : La pauvre petite Cendrillon était quelque peu abandonnée dans la maison de son père, un gentilhomme qui s'était remarié à une femme fière et hautaine, ayant elle-même deux filles de la même humeur. Tous les plaisirs étaient pour ces dernières, toutes les corvées pour la malheureuse Cendrillon. Mais la bonne fée, sa marraine, veillait sur elle. Un jour que les sœurs et la mère devaient se rendre fort parées à la cour, où le fils du Roi donnait une grande fête, la bonne fée, voyant que Cendrillon grillait d'envie d'aller à cette soirée, lui fournit par sa baguette magique un gentil équipage et une merveilleuse toilette. Elle était ravissante, la petite Cendrillon, en ses habits de drap d'or et d'argent, tout chamarrés de pierreries, et avec sa mignonne paire de pantoufles de verre (1). Elle n'eut pas de peine à éclipser ses sœurs, et le fils du Roi tomba amoureux d'elle. Au retour, la pauvrette perdit une de ses pantoufles, que le prince ramassa précieusement. Et, le lendemain, il fit publier à son de trompe qu'il épouserait celle dont le pied serait bien juste à la pantoufle.

« Vous devinez la fin de ce joli conte, mes chers petits! On retrouva Cendrillon, dont le pied s'ajusta admirablement à la pantoufle... et le fils du Roi l'épousa au grand contentement de tous. Vous savez maintenant ce que c'est qu'une bonne fée et les services qu'elle peut rendre aux petits enfants bien sages qu'elle protège. Priez vos bons parents de vous conduire à l'Opéra-Comique et vous verrez comment un très célèbre compositeur, M. J. Massenet, a traduit musicalement, pour vous faire plaisir à vous et aussi aux grandes personnes, le joli conte de Perrault, amplifié et adapté adroitement à la scène par M. Henri Cain. »

Ayant satisfait la curiosité de notre petit

(1) Perrault écrit *Vair*, ce qui aurait une tout autre signification. *Vair* signifie fourrure blanche et grise.

monde, nous avons à faire connaître à nos lecteurs notre impression sur la partition de M. Massenet.

Avec l'habileté que possède le compositeur à traiter les sujets les plus différents, avec sa merveilleuse intuition de la scène, son écriture si savante et si souple, il a su illustrer ce conte de fées avec un charme indéniable. L'orchestration est vraiment étourdissante, et c'est peut-être ce qu'il y a de plus à louer dans cette nouvelle partition, qui renferme cependant de fort jolies pages pour les voix. On dirait que M. Massenet a apporté un soin tout particulier à faire converser spirituellement les instruments, donnant ainsi un relief pittoresque et amusant aux divers personnages. C'est ainsi que, dans le premier acte (le meilleur selon nous), où il met en scène cette hautaine M^me^ de la Haltière et ses deux filles, non moins persuadées que leur mère de leurs mérites et qualités, il a donné à la partie orchestrale un caractère pompeux qui, par son archaïsme, fait songer à Hændel ou même à Bach. Que de jolis détails dans ce premier acte et quelle virtuosité dans les airs de ballet de l'acte II, surtout dans *Les Fiancés*, en lesquels le violoncelle se marie si heureusement au hautbois !

Un rôle en relief est celui de Pandolfe, le père de Cendrillon. Il est vrai qu'il est confié à Fugère ! La note en est tour à tour bouffe et émue. Lorsqu'il chante seul d'abord, puis avec Cendrillon, la jolie phrase « Nous quitterons cette ville », soutenue par un accompagnement des plus discrets, il amène chez l'auditeur un réel attendrissement, — ce qui prouve une fois de plus qu'il n'est nul besoin de recourir aux complications pour plaire au public. Il suffit que les motifs soient distingués et saillants.

Elle est courte, cette phrase, et l'on doit remarquer que la plupart de celles que l'on rencontre dans la partition ne sont pas très développées. Peut-être l'auteur a-t-il jugé nécessaire d'en agir de la sorte, étant donné le sujet qu'il avait à traiter ?

Nous lui adresserions volontiers un léger reproche (il faut bien critiquer), c'est de n'avoir pas mis assez de simplicité et de naïveté dans les thèmes de Cendrillon et du Prince Charmant.

Une critique plus importante est celle qui vise le rôle de la Fée, trop rempli de vocalises qui semblaient pouvoir et devoir être évitées.

Enfin, nous regrettons, pour notre part, que le rôle du Prince Charmant n'ait pas été écrit pour ténor. Ces déguisements de femmes en hommes (1) sont absolument déplaisants, et, dans l'espèce, M^me^ Emelen ne chante ni ne joue de manière à diminuer notre fâcheuse impression.

L'interprétation est généralement bonne. Pandolfe, c'est Fugère, c'est-à-dire la bonhomie, la grâce, la verve ! M^me^ Deschamps-Jehin est une M^me^ de la Haltière vraiment imposante et amusante ; ses deux filles, M^lle^ Tiphaine et Marié de Lisle, lui donnent fort bien la réplique. M^lle^ Guiraudon est une touchante Cendrillon, qui a eu un succès mérité. Les vocalises de la Fée, que nous regrettons du reste, ont été très habilement enlevées par M^me^ Bréjean-Gravière. Nous avons été peu satisfait de M^lle^ Emelen, qui prend souvent la note en dessous et la traîne désagréablement. Compliments à MM. Dubosc, Gourdon, Troy et Huberdeau.

Il fallait s'attendre à ce que M. Albert Carré, qui a montré une si vive intelligence dans la mise en scène des pièces présentées par lui, encadrât *Cendrillon* dans un décor de féerie. Il n'y a pas manqué. L'appartement de M^me^ de la Haltière, la salle des fêtes et les jardins du Roi, le magnifique chêne de la Fée au milieu de la lande émaillée de genêts en fleurs, la terrasse de Cendrillon de tonalité exquise, sont des tableaux brossés de main de maître, qui ne peuvent que satisfaire les plus difficiles: on les doit à MM. Rubé, Moisson, Carpezat et Jambon. Quant aux costumes dessinés par M. Ch. Bianchini, ils sont ravissants ; on dirait (suivant l'expression de M. H. Cain) que fut dérobée aux astres la splendeur de leurs rayons pour tisser la robe de bal de Cendrillon.

M. A. Luigini continue à mériter les éloges qui lui furent décernés dès la prise de possession par lui du bâton de chef d'orchestre à l'Opéra-Comique. Sous sa direction, l'orchestre a rendu toutes les finesses de la partition de M. Massenet ; et les chœurs furent très

(1) Allez voir M^me^ Sarah Bernhardt jouant le rôle d'Hamlet ! Vous m'en airez des nouvelles !!!

quence et la réussite des persistantes sollicitations faites auprès de lui par M. Williams, directeur du Conservatoire de musique de Buenos-Ayres, qui l'a invité à se rendre dans cette ville pour diriger des grands concerts symphoniques.

CORRESPONDANCE

Paris, le 18 mai 1899.

« MON CHER DIRECTEUR,

» Je vous remercie bien vivement d'avoir inséré la réponse de M. Gauthier-Villars. Voici pourquoi. Elle est textuellement extraite d'une lettre qu'il m'écrivait le 27 décembre dernier. J'y relève cette phrase : « Vous avez publié votre traduction, » la trouvant bonne, je l'ai critiquée la trouvant » mauvaise. » Il s'agit donc bien de la traduction que j'ai publiée en 1895, puisque, en décembre 1898, je n'en avais pas publié d'autre. Or, il se trouve que, notamment pour le deuxième acte de *Tristan*, ce n'est pas cette version qui a été chantée chez Lamoureux, mais bien celle que j'ai fait paraître en février 1899, version remaniée à ce point qu'il n'y reste pour ainsi dire rien de la précédente, comme M. Gauthier-Villars pourra s'en convaincre en se la procurant pour un prix modique chez Costallat. M. Gauthier-Villars a donc critiqué, avec l'âpreté que l'on sait, et *après audition*, une traduction *qui n'avait pas été chantée*. Le fait est rare, et m'autorise, je crois, à clore toute polémique avec un critique aussi consciencieux.

» Croyez, etc. J. D'OFFOËL »

NÉCROLOGIE

Notre ami et dévoué collaborateur Nelson Le Kime vient d'être frappé de la façon la plus cruelle dans ses affections. Sa mère, Mme Wilmart-Le Kime a été enlevée en quelques jours, la semaine dernière, par une fièvre typhoïde. Mme Wilmart-Le Kime était une femme de haute intelligence, lettrée, musicienne, ouverte à toutes les choses

intellectuelles, de conversation spirituelle et vive, simple, charmante et cordiale avec une distinction séduisante. Sa mort nous cause un profond regret. Toute la rédaction du *Guide Musical* se joint à nous, pour exprimer à M. Le Kime nos sentiments de regrets et de sympathie. M. K.

— Une dépêche de Genève annonce la mort, dans cette ville, de Carlotta Grisi, la célèbre danseuse, qui s'était retirée en Suisse depuis de nombreuses années.

Carlotta Grisi était la cousine de Giulia Grisi, l'illustre cantatrice. Née en 1821, en Italie, elle avait paru, dès l'âge de cinq ans, sur la scène de la Scala de Milan, d'où elle entra à l'Opéra de Paris. Elle y débuta après le départ de Fanny Essler, et y créa le ballet de *Giselle*, d'Adolphe Adam et Théophile Gautier, qui fut pour elle un éclatant triomphe.

Elle avait épousé un danseur de l'Opéra, du nom de Perrot, avec qui elle parcourut la France, l'Angleterre, la Belgique et l'Italie, recueillant partout d'innombrables bravos.

C'était une danseuse de la grande école qui unissait à une grâce sans pareille une science impeccable.

— De Leipzig, on annonce la mort, à l'âge de soixante-deux ans, du poète et compositeur Henri Pfeil. On lui doit beaucoup de chœurs d'hommes que les orphéons allemands chantent encore.

— D'Italie, on annonce la mort : à Padoue, à l'âge de cinquante-quatre ans, du compositeur Angelo Tessaro, auteur de *Jean Huss*, opéra qui obtint l'an dernier un très honorable succès à Trévise, et inventeur d'un système tachygraphique pour l'impression de la musique ; — à Trieste, dans sa soixante-seizième année, de M^me^ Fanny Stolz-Ricci, sœur de M^me^ Teresina Stolz, la cantatrice extrêmement distinguée que nous avons entendue naguère à notre Théâtre-Italien, et mère du compositeur et chef d'orchestre Luigi Ricci ; — et à Verceil, du chanteur Francesco de Giovanni, qui se fit jadis une grande réputation pour sa superbe voix de basse et le talent avec lequel il la dirigeait. Il était né à Saluggia et âgé de quatre-vingt-sept ans.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

WAUX-HALL (Parc). — Tous les soirs concerts de symphonie par l'orchestre de la Monnaie.

GALERIES. — Michel Strogoff.

Paris

OPÉRA. — Du 15 au 27 mai : Faust; le Prophète;

Joseph, Briséis ; Tannhæuser ; Guillaume Tell ; Faust ; Tannhæuser ; Briséis, Samson et Dalila.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 15 au 27 mai : Mignon, le Cygne ; Carmen ; Mireille, les Noces de Jeannette ; Cendrillon ; la Dame blanche, Cavalleria rusticana ; Cendrillon.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉROS 23-24

VOLUME XLV

11 ET 18 JUIN 1899

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central,** rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher 33,** rue de Seine; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon; M. Gauthier, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéros 23-24 11 et 18 juin 1899

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — EMILE WAMBACH — A. WILFORD—WILLIAM CART—MARCEL DE GROO—CH. CASTERMANS — L. LESCRAUWAET—J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

LOUIS DIÉMER

Sous l'empire d'une éclosion musicale très particulière au XIXe siècle, l'habileté des virtuoses du clavier a suivi de près la transformation d'un instrument auquel les maisons Erard et Pleyel ont apporté de si merveilleux perfectionnements. Nul doute que l'ampleur du jeu, la subtilité des nuances, la perfection des traits n'aient gagné à l'adoption du superbe *piano-forte* remplaçant le grêle clavecin. Le pianiste possède, aujourd'hui, à sa disposition un orchestre complet qu'il manie à son gré et qui obéit à ses moindres caprices. Les moyens d'expression qui étaient inconnus dans le clavecin se décuplèrent rapidement, grâce aux perfectionnements apportés peu à peu dans le mécanisme du piano. La sonorité en devint moelleuse et puissante. Aussi, quelle légion d'artistes s'est levée depuis l'année 1776, époque à laquelle les frères Erard commencèrent à fabriquer en France les premiers instruments à marteau, dus à l'invention du Florentin Barthélemy Cristofori, en 1718! De Jean-Baptiste Cramer (1771), Hummel (1778) et Kalkbrenner (1784), — en passant par Moschelès (1794), Chopin (1810), Liszt (1811), Thalberg (1812), Stephen Heller (1814), Prudent (1817), Littolff (1818), César Franck (1822), Schuloff (1825), Rubinstein (1829), — pour arriver aux plus modernes, Camille Saint-Saëns (1835), Ritter (1836), Planté (1839), Diémer (1843), Delaborde, Arthur De Greef, Pugno (1852), Philipp, Risler et *tutti quanti*, ce n'est qu'une suite ininterrompue de talents remarquables et les plus variés parmi les virtuoses du clavier, aussi bien en France qu'à l'étranger. Que l'on nous pardonne de ne pouvoir donner ici la liste complète de tous ceux qui se sont distingués comme merveilleux interprètes du piano ; elle serait longue, mais instructive. Dans la trop courte nomenclature dressée par nous ne figurent même pas les femmes qui s'illustrèrent également : les Camille Pleyel, née Moke, Clara Schumann, Joséphine Martin, Massart, George Hainl, Szarvady, Roger-Miclos, Bordes-Penè, Clotilde Kleeberg, Berthe Marx.....

« On peut dire de la musique qu'elle est entrée dans les mœurs avec les progrès du piano. On peut dire du piano qu'il s'est perfectionné sous la pression redoublée du goût musical. Si l'on ne tenait pas compte de cette double vérité, le mouvement de l'art lyrique en ce siècle et principalement en cette fin de siècle, resterait inexplicable. Graduellement amélioré et transformé selon les désirs des compositeurs, assoupli, fortifié, sensibilisé, étendu, rendu susceptible de modifier ses timbres, de se prêter à tous les caractères, de traduire toutes les nuances, le piano est devenu l'instrument par excellence, un complet orches-

tre aux mains d'un seul exécutant. De ses qualités nouvelles, successivement conquises, ont dérivé, pour la composition même, d'inappréciables avantages. Les sonorités prenant de l'indépendance et, pour ainsi dire, de l'individualité au gré du virtuose, les musiciens se sont dérobés aux insipides placages harmoniques, aux monotones accompagnements. Une seule main peut, à la fois, dégager un chant et le soutenir de dessins appropriés, tandis que l'autre se meut librement dans le large espace sonore et répond aux interrogations de la mélodie par d'inépuisables commentaires symphoniques. Les dispositions des cordes, des marteaux et des pédales permettent de varier et de moduler le son à l'infini. Les notes se détachent ou s'enroulent, se brisent ou s'envolent comme des fusées, s'éclaircissent ou s'étouffent, s'opposent ou s'unissent sans jamais se confondre, et communiquent à l'auditeur telles impressions que l'ont veut. »

Qui a si excellemment proclamé les mérites du piano moderne ? Un maître en critique, notre éminent confrère M. Louis de Fourcaud,

Parmi les pianistes de la seconde moitié du XIX[e] siècle qui surent acquérir une réputation méritée, assise sur des bases solides, et qui firent valoir toutes les ressources des instruments perfectionnés mis à leur disposition, il faut citer en première ligne M. Louis Diémer. Né à Paris le 14 février 1843 d'un père alsacien et d'une mère qui, bien que native des bords de la Seine, était également d'origine alsacienne, l'un et l'autre absolument étrangers à l'art musical, il reçut dès le plus jeune âge, de trois à sept ans, des conseils et des leçons de piano d'une tante, M[me] Rameau, qui, sans descendre du grand musicien de ce nom, était excellente musicienne. Présenté par elle à Marmontel, qui reconnut chez l'enfant les plus heureuses dispositions, il fut mis par ses soins entre les mains d'un de ses premiers prix, M. Lestoquoy. Ce fut ce dernier qui le prépara pour le concours du Conservatoire, où il fut admis, le 26 décembre 1853, dans la classe de Marmontel. Quelques jours plus tard, le 4 janvier 1854, la classe de solfège dirigée par Durand lui était ouverte. Le deuxième accessit de piano lui était décerné en 1855, en même temps que le premier prix de solfège; puis, il enlevait le premier prix de piano à l'unanimité en 1856. Mais ses succès en tant que pianiste ne lui font point oublier qu'il doit compléter son éducation musicale et acquérir toutes les connaissances voulues pour devenir un artiste sérieux, voire un compositeur. Il entre, successivement, le 27 juin 1856, dans la classe d'harmonie et d'accompagnement dirigée par Bazin; le 11 octobre 1859, dans celle de composition avec Ambroise Thomas; et enfin, le 15 du même mois et de la même année, dans la classe d'orgue de Benoit. Ses travaux sont couronnés de succès et l'on relève sur les Palmarès du Conservatoire : Premier prix d'harmonie en 1859, — premier prix de fugue et deuxième prix d'orgue en 1861.

Le 1[er] octobre de cette année 1861, Diémer quittait l'Ecole de la rue Bergère pour s'adonner immédiatement au professorat. Il n'avait pas concouru pour l'Institut, mais les études sérieuses par lesquelles il avait passé, l'amenèrent à se livrer plus tard à la composition. Il se produisit de fort bonne heure comme virtuose à Paris, en France, à l'étranger : l'éditeur M. Heugel père fut son impresario de la première heure. Non content de le charger de nombreuses transcriptions, il le fit entendre dans les séances musicales organisées par le *Ménestrel* soit à Paris, soit dans les grandes villes de France, dans le but de propager les œuvres publiées par sa maison d'édition.

Un des épisodes les plus amusants de la carrière de Diémer fut son admission dans l'intimité de Rossini, toujours grâce au patronage d'Heugel. Il avait alors dix-sept ans; ses relations avec Rossini datent donc de l'année 1859. On sait que l'auteur de *Guillaume Tell*, après avoir fui la ville de Bologne où il fut brûlé en effigie par ses concitoyens, furieux d'avoir été mystifiés par lui à l'occasion de la souscription organisée pour la défense des intérêts de la patrie, s'était réfugié à Florence, où il tomba malade. Il pensa alors à revenir à Paris, en l'année 1853; sa santé s'y rétablit et, lorsque Diémer lui fut présenté, il habitait au n° 2 de la rue de la Chaussée d'Antin. Tous les samedis, il y avait dîner et réception : c'étaient surtout des réunions d'artistes, au nombre desquels figuraient le plus souvent Auber, Verdi, Meyerbeer, Liszt, Carafa, un des amis les plus intimes de la maison, Gustave Doré et

tant d'autres auxquels venaient se joindre les étrangers marquants de passage à Paris. Souvent, les dîners étaient de véritables pique-niques et Rossini, dont la ladrerie était proverbiale, aimait assez qu'un de ses hôtes lui envoyât un plat succulent, qui satisfaisait sa gourmandise. Le café n'était que passable, et plusieurs des convives, après le dîner, descendaient au restaurant Bignon, situé dans la maison même de Rossini, au coin de la rue de la chaussée d'Antin et du boulevard des Italiens, pour déguster un moka plus parfait que celui servi chez le Maître. Puis, on remontait à l'appartement pour assister à des séances musicales, dans lesquelles Diémer jouait un rôle important. Rossini avait cessé de composer depuis un long temps pour le théâtre ; mais il écrivait de temps à autre des pièces pour le clavier, auxquelles il devait attribuer une certaine importance, puisqu'il ne voulait s'en dessaisir sous aucun prétexte. Aussi Diémer venait-il, dès le matin, chez le maëstro, pour apprendre par cœur ces morceaux, qu'il faisait connaître, le soir même, aux invités. Si l'on osait jouer aujourd'hui en public des pièces extraites d'un recueil que Rossini, dans un sentiment de fausse modestie, avait intitulé *Les Riens*, un sourire illuminerait certainement les visages de la plupart des auditeurs, accoutumés aujourd'hui à entendre des œuvres pianistiques d'une autre envolée que celles du compositeur natif de Pesaro. C'est que dans ces *Riens* et dans plusieurs autres pièces qui ne furent jamais éditées, il n'existe *rien* en effet,... qui se rapproche, quant à la profondeur du sentiment et même à la forme de l'écriture, des compositions des grands maîtres pour le clavier. Tout est à la surface, théâtral : ce sont des bavardages, des caquetages, lesquels laissent toujours entrevoir cet esprit bouffon et railleur que Fétis, qui n'est cependant pas suspect, reprochait à juste titre à Rossini et qui lui fit nombre d'ennemis. Voici du reste ce qu'en dit l'auteur de la *Biographie universelle des musiciens :* « Doué de l'esprit le plus fin, le plus brillant et de plus imbu de la fausse opinion que rien ne saurait être sérieux chez les Français, il s'était persuadé malheureusement que le rôle par excellence y devait être celui de mystificateur et ce fut lui qui l'adopta. Nul ne pouvait le remplir avec plus d'avantages ; mais il ne convenait à personne moins qu'à l'auteur de *Sémiramis* et d'*Otello*.... » Ce côté sarcastique, railleur, facétieux du caractère de Rossini, tenait de l'atavisme. Son père et sa mère avaient joué pendant longtemps dans les théâtres forains. En sa jeunesse, l'auteur du *Barbier* avait vécu au milieu d'un monde quelque peu cabotin. Sa nature encline à la mystification, à la blague, n'avait fait que s'accroître à mesure que le succès venait griser le compositeur ; elle se dévoilait non seulement dans sa conversation ou dans des œuvres telles que le *Barbier de Séville* et l'*Italienne en Algérie*, mais encore dans ses opéras sérieux. Il ne pouvait réagir. On sait combien Berlioz détestait les boutades de celui qui ne craignait pas de se ridiculiser lui-même, en signant une de ses lettres : « Le singe de Pesaro ».

Mais revenons à Diémer. Il exécutait déjà avec un rare talent les œuvres pianistiques de Rossini, devant un aréopage composé des personnages les plus illustres des lettres et des arts. Souvent, Rossini jouait avec le jeune virtuose des pièces à quatre mains, notamment un certain morceau qu'il affectionnait. Nous les avons entendues, ces œuvres écrites par Rossini dans la dernière partie de sa vie, et dont quelques-unes, croyons-nous, n'ont jamais été éditées : *Un profond sommeil*, chant à la basse soutenu par les arpèges de la main droite, suivi du *Réveil en sursaut*, rappelant les farces du *Barbier de Séville, — Specimen de mon temps,* avec un début pompeux que vient interrompre un *allegro vivace* de verve théâtrale. De ces pages et de bien d'autres, il ne reste que des impressions fugitives ; cela se lit, s'entend sans effort, comme tels romans de facture facile et légère qui, aussitôt lus, sont oubliés. Nous nous rappelons, toutefois, certaine fugue de l'*Ancien régime*, véritablement bien traitée et d'un vif intérêt. On ne s'explique aujourd'hui le succès, même éphémère, de ces bluettes qu'en se rappelant combien le public de cette époque était peu initié aux beautés que recèlent les œuvres sérieuses de musique de chambre et aussi dans quel milieu tout à fait spécial vivait Rossini.

N'allez pas croire que Diémer recevait quelques cachets pour le dévouement qu'il montrait en apprenant par cœur et en exécutant brillamment les œuvrettes du maître...

On jugeait qu'il était assez récompensé en étant admis dans son intimité et dans celle de Mme Rossini, cette Olympe Pélissier dont le caractère hautain et déplaisant n'était pas pour conquérir à elle et à son maître de nombreuses sympathies. Nous devons toutefois, pour rendre justice à la vérité, rappeler que, dans une certaine circonstance, Mme Rossini fit un acte méritoire à l'égard de Diémer qui, appelé sous les drapeaux, put se racheter, grâce au produit d'un grand concert organisé par elle à son bénéfice (1)

(A continuer.) HUGUES IMBERT.

JOSEPH

Opéra en trois actes, paroles d'Alexandre Duval, musique de Méhul (1807). Récitatifs, poésie d'Armand Silvestre, musique de Bourgault-Ducoudray. Représentation à l'Académie nationale de musique le 26 mai 1899 (2).

Dans la vibrante allocution prononcée le 2 octobre 1892, à l'inauguration de la statue de Méhul à Givet, M. J. Massenet, faisant allusion à cette grande pléiade d'artistes tels que Cherubini, Méhul, Lesueur, Spontini, Grétry, Berton, disait : « Sans doute, la palette orchestrale a pu s'enrichir avec l'armée des instruments qui s'augmentait ; on apporte peut-être à la musique de nos jours plus de raffinements, plus de recherches, plus de coloris et de pittoresque ; mais on ne saurait y mettre plus de noblesse, plus de foi, plus d'ampleur que ces rudes pionniers d'un art qu'ils ont créé. »

Rien n'est plus exact, et il suffit de comparer l'orchestration si brillante de *Cendrillon* avec celle beaucoup plus simple et moins pittoresque de *Joseph*, pour constater le changement qui s'est opéré en France depuis un siècle dans la manière d'écrire pour l'orchestre. Et notez que nous n'établissons la comparaison qu'entre deux compositeurs qui n'ont ni l'un ni l'autre de tendances révolutionnaires. Que serait-ce si nous mettions en regard de la partition de *Joseph* celle de *Fervaal?*

(1) Rossini termina ses jours le 13 novembre 1868 à Paris, à l'âge de soixante-seize ans. Sa femme lui survécut près de dix ans, puisqu'elle ne mourut que le 22 mars 1878, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

(2) La partition conforme à l'interprétation de l'Opéra a été éditée par M. Paul Dupont, 4, rue du Bouloi.

Certes, l'orchestre de Méhul n'a rien de subversif; les formules, qui sont celles de l'époque, nous semblent aujourd'hui quelque peu surannées. Nulle audace ne se perçoit dans les harmonies, les modulations. Ce sont presque toujours les cordes qui dominent dans les ouverture, entr'actes. De là une uniformité qui nous frappe tout particulièrement en cette fin de siècle où la richesse de la palette orchestrale a atteint une splendeur étonnante, que laissaient déjà pressentir, dans leurs superbes créations, des grands maîtres tels que Beethoven et Weber. Mais, sans remonter si loin, prenez simplement les récitatifs que M. Bourgault-Ducoudray a écrits sur les vers d'Armand Silvestre pour remplacer le dialogue de la pièce d'Alexandre Duval; vous jugerez, si vous avez tant soit peu l'oreille exercée, la différence existant entre le faire de Méhul et celui du savant professeur au Conservatoire de Paris, bien que ce dernier nous ait assuré que les dessins d'orchestre ou les thèmes rappelés avaient été empruntés par lui soit à la partition de *Joseph*, soit aux « solfèges » de Méhul. L'auteur de *Thamara*, malgré tout son désir d'assimiler son écriture à celle de Méhul, n'a pu abdiquer sa personnalité, et il n'y a qu'à entendre telles pages de lui, dans lesquelles les violoncelles dominent, et surtout le récit de Jacob, dans la scène III de l'acte II : « O Benjamin! quel songe a troublé ma peine », qui a valu un beau succès à M. Bourgault-Ducoudray et à son interprète M. Delmas, pour établir la ligne de démarcation. Nous n'en estimons pas moins le travail de M. Bourgault, sans lequel l'opéra de Méhul n'aurait pu être représenté à l'Opéra.

Une remarque à faire encore est celle qui vise la monotonie résultant des airs de Méhul divisés en plusieurs couplets, telle la romance de Joseph : « A peine au sortir de l'enfance », qui est reproduite trois fois de suite. Nous avons beau nous reporter à l'époque à laquelle fut composé *Joseph*, il n'en est pas moins vrai que nous ne pouvons nous détacher assez complètement des nouvelles formules du drame lyrique moderne pour ne pas être fâcheusement impressionné par ces répétitions banales des airs en couplets.

Malgré ces taches bien légères, que le temps, ce grand démolisseur, a accusées dans la partition de Méhul, l'œuvre reste grande et forte, noble et solide. Elle révèle qu'aucun compositeur en France ne mérite mieux que le maître de Givet d'être appelé le fils de Gluck. On sait, par la lettre publiée dans le dernier numéro de cette revue, en quelle estime Wagner tenait Méhul. Berlioz ne le prisait pas moins : « Son système en musique était celui du gros bon sens, si dédaigné aujourd'hui. I

croyait que la musique de théâtre ou toute autre destinée à être unie à des paroles doit offrir une corrélation directe avec les sentiments exprimés par ces paroles; qu'elle doit même quelquefois, lorsque cela est amené sans effort et sans nuire à la mélodie, chercher à reproduire l'accent de la voix, l'accent déclamatoire, si l'on peut ainsi dire, que certaines phrases, que certains mots appellent et que l'on sent être celui de la nature; il croyait qu'une *interrogation*, par exemple, ne peut se chanter sur la même disposition de notes qu'une *affirmation;* il croyait que pour certains élans du cœur humain, il y a des accents mélodiques spéciaux, qui seuls les expriment dans toute leur vérité et qu'il faut à tout prix trouver, sous peine d'être faux, inexpressif, froid et de ne point atteindre le but suprême de l'art. Il ne doutait point non plus que, pour la musique vraiment dramatique, quand l'intérêt d'une situation mérite de tels sacrifices, entre un joli effet musical étranger à l'accent scénique ou au caractère des personnages et une série d'accents vrais, mais non provocateurs d'un frivole plaisir, il n'y a point à hésiter. Il était persuadé que l'expression musicale est une fleur suave, délicate et rare, d'un parfum exquis, qui ne fleurit point sans culture et qu'on flétrit d'un souffle; qu'elle ne réside pas dans la mélodie seulement, mais que tout concourt à la faire naître ou à la détruire : la mélodie, l'harmonie, les modulations, le rythme, l'instrumentation, le choix des registres graves ou aigus des voix et des instruments, le degré de vitesse ou de lenteur de l'exécution et les diverses nuances de forces dans l'émission du son... »

Mais si Berlioz pensait que Méhul était tout à fait de l'école de Gluck, il ne craignait point toutefois de faire quelques réserves :

« Son style, plus châtié, plus poli, plus académique que celui du maître allemand, était aussi moins grandiose, moins saisissant, moins *âpre au cœur;* on y trouve bien moins de ces éclairs immenses qui illuminent les profondeurs de l'âme. Puis, si j'ose l'avouer, Méhul me semble un peu sobre d'idées ; il faisait de la musique excellente, vraie, agréable, belle, émouvante, mais sage jusqu'au rigorisme. Sa muse possède de l'intelligence, l'esprit, le cœur et la beauté; mais elle garde des allures de ménagère, sa robe grise manque d'ampleur, elle adore la sainte économie. »

Enfin, sur l'orchestre de Méhul, l'auteur de la *Damnation de Faust* partage absolument notre sentiment : « Dans *Joseph*, comme dans la plupart de ses autres partitions, l'orchestre est traité avec un tact parfait, un bon sens extrêmement respectable; pas un instrument n'y est de trop, aucun ne laisse entendre une note déplacée; mais ce même orchestre, dans sa sobriété savante, manque de coloris, d'énergie même, de mouvement, de ce je ne sais quoi qui fait la vie. Sans ajouter un seul instrument à ceux que Méhul employa, il y avait moyen, je le crois, de donner à leur ensemble les qualités qu'on regrette de ne pas y trouver (1). »

Il nous a semblé qu'au moment où l'Académie nationale de musique donnait une reprise éclatante de *Joseph*, il était nécessaire de replacer sous les yeux de nos lecteurs les lignes que consacra à Méhul celui qui, tout en étant un novateur, resta un profond admirateur de Gluck et de son école, et qui lança à travers le monde musical des idées si justes sur l'art qu'il adorait et dont il fut un des plus nobles représentants. Nous avons préféré procéder ainsi que de donner la nomenclature des airs fort connus de la partition de *Joseph.*

L'interprétation de *Joseph* à l'Opéra est des plus intéressantes. Celui qui nous a paru rendre le plus parfaitement la beauté et le naturel du style de Méhul est M. Vaguet dans le rôle de Joseph. Après lui, on peut citer M. Delmas (Jacob), qui imprime un caractère grandiose aux scènes les plus pathétiques de l'œuvre. Certes, M^lle^ Ackté en Benjamin ne manque pas de charmes, bien qu'en général, le travesti ne soit pas de notre goût. Dans l'espèce, on pourrait lui reprocher un manque de simplicité et une tendance fâcheuse à trop accentuer certains mots. M. Noté est un très impétueux Siméon. Les autres rôles sont bien remplis.

Il n'y a que des éloges à adresser aux chœurs et à l'orchestre, dirigés par M. Paul Vidal.

HUGUES IMBERT.

LE DUC DE FERRARE

Drame lyrique en trois actes de M. Paul Milliet, musique de M. Georges Marty. — Première représentation au Théâtre lyrique de la Renaissance le 30 mai 1899 (2).

Autant nous nous crûmes dans l'obligation de critiquer assez sévèrement MM. Milliaud lorsqu'ils tentèrent de créer un théâtre lyrique dans des conditions d'imperfection qui ne pouvaient servir ni les directeurs, ni les auteurs, ni le public, autant nous devons approuver aujourd'hui les louables

(1) *Les Soirées de l'orchestre*, pages 398, 399 et 400.

(2) Partition piano et chant chez M. Choudens, éditeur.

efforts qu'ils ont faits (suivant en cela les conseils qui leur furent donnés) pour être en état de présenter des œuvres montées d'une manière artistique et très satisfaisante. Dès le principe, ils avaient justement pensé que, si le public, qui est plus affamé de bonne musique qu'on ne le croit généralement, fréquente plus souvent les petites scènes et même les cafés-concerts que les grands théâtres de musique, c'est que, dans ces derniers, le prix des places est beaucoup trop élevé pour lui. Il y avait lieu de créer un théâtre lyrique vraiment populaire, comme Pasdeloup créa les Concerts populaires dans des conditions de bon marché qui n'ont pas toujours été observées par ses successeurs. Selon nous, c'était plutôt dans un vaste vaisseau comme celui du Château-d'Eau que dans celui beaucoup trop modeste de la Renaissance que le théâtre lyrique populaire devait être installé. On a bien vu quelle foule est accourue lorsque la troupe de l'Opéra-Comique s'installa provisoirement sur cette scène du Château-d'Eau, en attendant la fin des travaux de la salle Favart, et qu'elle y donna, sous la direction de M. Albert Carré, des représentations *à prix réduits* que, seul, un vaste local permettait d'entreprendre. Là est l'avenir du théâtre lyrique!

Aujourd'hui, MM. Milliaud se sont entourés d'un personnel intelligent et expert. Ils ont pris pour secrétaire général M. Stoullig, un de nos excellents et éminents confrères; — pour régisseur général M. Sureau-Bellet, qui a fait ses preuves en dirigeant plusieurs scènes importantes en province et en montant tout récemment *Obéron* à la Renaissance avec une grande intelligence. Ils ont mis à la tête d'un orchestre composé de bons éléments M. Danbé, qui a tenu pendant si longtemps et si vaillamment le bâton de commandement à l'Opéra-Comique. Les chœurs ont été stylés. Les artistes en vedette s'appellent MM. Cossira, Seguin, Soulacroix, Delaquerrière, Mmes Marty, Martini, Lebey, Parentani, etc...

Les directeurs du Théâtre lyrique de la Renaissance étaient donc en mesure de mettre à la scène, après *Obéron* et *Martha*, une œuvre nouvelle avec une interprétation excellente. C'est ce à quoi ils n'ont pas manqué, et M. Georges Marty doit se féliciter de leur avoir confié sa pièce.

Le *Duc de Ferrare* fut composé par M. Marty à son retour de la villa Médicis, c'est-à-dire à une époque où les jeunes musiciens subissaient encore l'influence de Gounod et commençaient aussi à se passionner pour l'œuvre de Richard Wagner. Les deux courants sont sensibles dans le drame lyrique de l'habile chef de chant à l'Opéra et savant professeur au Conservatoire.

C'est un véritable drame poussé au noir que lui a procuré son librettiste M. Paul Milliet, déjà apprécié pour ses travaux antérieurs. Le voici, sommairement résumé et allégé des incidents secondaires, ce drame qui ne finit point par un mariage! Le cruel duc de Ferrare, d'un âge déjà mûr, a commis l'imprudence d'épouser la jeune et charmante Régina et, qui plus est, d'envoyer au devant d'elle son fils Alfonse, brillant cavalier, qui saura tout de suite trouver le chemin de son cœur, en la sauvant, sans même la connaître, d'un grand danger. On songe un peu à Tristan allant chercher Iseult pour la conduire au vieux roi Marke. Comme les deux amants du drame wagnérien, Régina et Alfonse s'aimeront. Le duc n'a pas sitôt quitté ses Etats pour aller défendre les intérêts du Pape, laissant le gouvernement entre les mains de son fils et de la duchesse, qu'un amour fatal, invincible unit ces deux êtres faits pour s'aimer, et que la faute est commise. De retour de son expédition, le duc apprend par une lettre anonyme que l'on a fait bon marché de son honneur. Et lui, le tyran, qui était revenu avec des idées de paix, de douceur, de pardon, est repris de ses fureurs sanguinaires. Inventant une ruse terrible, il fait tuer Régina par son fils Alfonse, qu'il livre aussitôt après aux coups de ses gardes. Tragique dénouement, bien en rapport avec les plus violentes pages de l'histoire italienne des XVe et XVIe siècles!

La partition de M. G. Marty révèle chez lui des qualités incontestables d'habileté scénique; sa musique traduit fidèlement le texte et suit l'action pas à pas. Elle a de la couleur, de la vigueur. Vous n'y trouverez jamais ni banalité, ni obscurité. C'est l'œuvre d'un musicien rompu à toutes les habiletés du métier, très intelligent dans le développement des situations, dans le maniement de l'orchestre et des chœurs. Par moments même, il arrive à atteindre un *summum* d'émotion dramatique, lorsqu'il compose, par exemple, cette fort belle scène no 2 du troisième acte, dans laquelle le duc de Ferrare, profondément bouleversé par la lecture de la lettre accusatrice, exhale sa douleur et songe à la vengeance. Voilà une page écrite supérieurement et qui ne peut rendre plus fidèlement les émotions par lesquelles passe celui qui fut trahi par sa femme et par son fils; elle s'élève au-dessus des autres parties de l'œuvre. Nous aurions encore plaisir à signaler le beau *Prélude* du premier acte, où l'on retrouve la couleur d'un maître que doit affectionner M. G. Marty : nous voulons parler de Georges Bizet; le *prélude* du deuxième, d'un caractère pastoral; puis les divers duos fort gracieux entre Alfonse et Régina, surtout la phrase chaleureuse d'Alfonse : « Je ne veux

pas troubler ta vie » (premier acte), et il y aurait d'autres citations à faire! Ce que nous pourrions reprocher au compositeur, c'est de n'avoir pas suffisamment dégagé sa personnalité de celle des deux maîtres que nous avons cités plus haut : Wagner et Gounod, et d'avoir un peu trop abusé ds genre chromatique, ce qui est une faiblesse.

Nous ne pouvons que louer l'interprétation. M. Seguin, en tant qu'acteur et chanteur, donne une physionomie très en dehors au duc de Ferrare ; il a fort bien dit la dernière scène, celle indiquée par nous comme la meilleure de la partition. M. Cossira (Alfonse) possède une voix chaude qu'il mène bien. M. Soulacroix (Marsile) a cherché à mettre un peu de gaieté dans ce drame noir. La diction de M[lle] Martini est juste. N'oublions pas M. Delaquerrière dans le rôle épisodique et un peu effacé du poète Aliazzo, et M[me] Lebey dans celui de Cintia.

Pour cette fois, M. Danbé avait cédé le bâton de chef d'orchestre à M. Marty, qui a dirigé sobrement, mais très sûrement, l'exécution de son ouvrage.

Hugues Imbert.

LE CENTENAIRE D'HALÉVY

Fromenthal Halévy est né le 27 mai 1799, à Paris : il y a donc quelques jours à peine qu'est échu le centième anniversaire de sa naissance, et c'est ce que le théâtre de l'Opéra-Comique a tenu, à très peu de jours près, à fêter par la reprise d'un des plus gracieux succès du maître sur cette scène, et l'exécution de quelques morceaux tirés des autres opéras-comiques du même répertoire. L'idée était juste, et d'autant plus équitable que l'Opéra, où Halévy acquit en somme le meilleur et le plus durable de sa réputation, n'est pas encore en mesure de nous rendre la *Juive*. (Il ne tenait pourtant qu'à lui, s'il avait pensé à temps à la réfection des décors.) Quant au Théâtre-Lyrique, si son répertoire actuel ne compte pas encore les *Mousquetaires de la reine*, on n'oubliera pas qu'il en a donné une trentaine de représentations l'été dernier. La mémoire d'Halévy est ainsi très convenablement sauvegardée.

On n'attend pas de moi que je raconte ici, une fois de plus, la carrière d'Halévy. Quelques dates et quelques titres suffiront. Cependant, il faut avouer que déjà leur utilité, pour parler de ce musicien qui fut si renommé et qu'on ignore si bien aujourd'hui, commence à se faire sentir. Sa gloire n'a pas laissé les traces que semblaient avoir imprimées les œuvres dont il la tenait. A Paris, presque aucun de ses opéras ou de ses opéras-comiques n'est, positivement, resté au répertoire, et c'est plutôt par des pages célèbres, d'œuvres abandonnées en leur entier, que par des reprises toujours intermittentes, qu'il est demeuré populaire. Seules, les troupes de province et les entreprises lyriques occasionnelles, dont les ressources limitées nécessitent néanmoins des œuvres pittoresques, d'un effet sûr, et faciles à jouer, ont gardé toujours telle pièce abandonnée ici, comme *Charles VI* ou ces *Mousquetaires* que je citais plus haut, et s'en sont toujours bien trouvées.

Ce n'est pourtant ni le mérite, ni la variété, ni même l'inspiration qui manquent aux œuvres d'Halévy : il est même remarquable que dans toutes, ou peu s'en faut, quelque chose est resté qui suffit toujours à expliquer le succès qui les accueillit jadis, succès de surprise, il est vrai, — et c'est pourquoi il ne dura pas, — mais établi sur les bases d'un talent élevé et fort.

C'est par la lourdeur, la monotonie, la rectitude des lignes, que pèchent ses grandes œuvres, distinguées cependant par des qualités incontestables, et parfois souveraines, de pathétique et de grandeur : telles la *Juive* (1835), *Guido et Ginevra* (1838), la *Reine de Chypre* (1841), *Charles VI* (1843), et même le *Juif errant* et la *Magicienne* (1852 et 1858), derniers efforts d'une inspiration qui ne fut plus jamais aussi heureuse et soutenue que le premier jour, mais qui sut, jusqu'au bout, s'entourer d'un faste de représentation très caractéristique.

C'est par la facilité trop impersonnelle, par la langueur et le défaut de verve et d'originalité suffisantes, que fléchissent ses œuvres de demi-caractère, mélange assez spécial de sentimentalité et de gaîté, inspirées cependant des opéras-comiques d'Hérold et douées de qualités très réelles d'esprit, de passion même et de grâce : telles l'*Eclair* (aussi de 1835, comme la *Juive*), le *Guittarero* (1841), les *Mousquetaires de la reine* (1846), le *Val d'Andorre* (1848) et *Jaguarita l'Indienne* (1855), qui eut son heure de vrai succès, au Théâtre-Lyrique, pour des raisons de pittoresque réellement avancé (1).

(1) Pour être un peu plus complet, n'oublions pas qu'Halévy, élève de Berton et Cherubini, a débuté à l'Opéra par deux ballets dont la réputation s'est conservée : *Manon Lescaut* (1830) et la *Tentation* (1832); qu'on lit toujours avec intérêt les deux volumes d'articles critiques publiés par lui; qu'enfin c'est le 17 mars 1862 qu'il est mort.

Dans ce dernier répertoire, M. Albert Carré avait le choix entre trois œuvres : il a pris la plus simple à remonter, et il est difficile de lui en faire un reproche pour ce moment de l'année. L'*Eclair* n'a que quatre personnages et pas de chœurs : c'est un épisode doux et intime, vrai type de ce mélange de sentiment et de rire dont je parlais tout à l'heure. Mais il dure trois actes, et c'est beaucoup. L'histoire de ce jeune marin aveuglé par la foudre, puis guéri et aimé entre temps de la jeune fille qui l'a soigné, paraît horriblement languissante dans ces proportions, et la musique, généralement gracieuse et piquante, toujours très soignée, parfois dramatique, ne sauve pourtant jamais ce défaut essentiel.

Quant au *Val d'Andorre*, il eût offert à coup sûr plus d'intérêt, tout mélodramatique qu'il est, mais c'était relativement une grosse affaire de le remonter. Et de même pour les *Mousquetaires de la reine*, que je persiste néanmoins à croire dignes des efforts de M. Carré. Présentée avec la mise en scène qu'il sait si bien régler, cette fête de lumière et de couleur, pittoresque et romanesque, doit retrouver sur la scène de l'Opéra-Comique le succès qu'elle a eu si longtemps (1), plus qu'aucune autre d'Halévy, dont c'est décidément, avec la *Juive*, le meilleur titre au souvenir.

Pour en revenir à l'*Eclair*, dont la dernière reprise datait de 1877-79, il a été fort bien exécuté par la jolie voix de M. Clément et la grâce toujours aimable et piquante de Mlle Laisné, la verve comique de M. Carbonne et l'esprit de Mlle Eynames; il a aussi été meublé et costumé (1830 d'Amérique) avec un soin jaloux et curieux par M. Albert Carré. La soirée débutait par quelques airs des *Mousquetaires* et du *Val d'Andorre*, glacial concours de Conservatoire, dont il faut surtout sauver la façon naturellement magistrale dont M. Fugère a dit la chanson du « Vieux chevrier du beau pays d'Andorre ».

HENRI DE CURZON.

Nous appelons l'attention de nos lecteurs sur l'encartage qui accompagne ce numéro.

Chronique de la Semaine

PARIS

La semaine dernière, à l'Opéra, nous avons eu les débuts, très attendus, de Mlle Emma Calvé dans le rôle d'Ophélie d'*Hamlet*. Elle y a remporté le succès que faisaient prévoir à la fois sa voix si souple et son rare talent de comédienne; elle y a surtout satisfait ceux qui aiment les originalités d'interprétation. Ainsi, sa voix n'est certes pas une voix de gran-dopéra, mais elle est si adroite, si bien conduite, d'un métal d'ailleurs si pur, avec des effets de finesse si curieux dans les notes suprêmes, qu'on n'en perd jamais rien, et que, si l'éclat n'y est pas, la personnalité y reste toujours. Quant à son jeu, il est certain qu'on n'avait pas vu depuis longtemps une Ophélie se préoccuper d'autre chose que de ses vocalises; mais ici encore, l'imprévu dépasse la simple correction, et c'est une Ophélie qui a beaucoup plus de pensées de derrière la tête que celle de Shakespeare.

M. Renaud, pour sa part, n'a jamais été mieux dans Hamlet que cette fois. Sa voix a des caresses exquises dans toute cette partie du rôle qui le rend si attachant, dans cette douloureuse mélancolie dont Hamlet est le type, et aussi l'ampleur nerveuse qu'il faut dans ses réveils indignés. Quant à son jeu, jamais il ne fut plus serré, plus attentif à rendre les *en-dedans* de ce redoutable personnage. Ç'a été un vrai régal d'interprétation sobre et intelligente. H. DE C.

Au mois de juin 1868, il y a aujourd'hui plus de trente années, un jeune artiste, encore ignoré, à peine âgé de vingt-cinq ans, inaugurait le grand orgue de Saint-Augustin, dont il venait d'être nommé titulaire. Suivant l'usage, les organistes les plus réputés prirent part à cette inauguration et, sacrifiant au goût de l'époque, régalèrent pendant plusieurs heures leur auditoire de toutes les petites acrobaties étranges auxquelles la multiplicité des timbres de l'orgue permet de se livrer.

Le nouveau venu, lui, ne craignit pas de rompre en visière avec ses redoutables concurrents. Par la fermeté et la sobriété de son jeu, par la production d'un prélude de sa composition aux lignes pures et sévères, il affirma courageusement de hautaines tendances vers un art plus élevé et plus digne du saint lieu. Le jeune imprudent s'appelait alors monsieur Eug. Gigout; il est aujourd'hui Eugène Gigout tout court, et la nouvelle inauguration de l'orgue de Saint-Augustin, reconstruit de fond en comble par la maison Cavaillé-Coll, vient de nous le montrer en possession d'un talent arrivé à maturité. En montant à son banc, cette fois maître absolu et sans partage de son instrument, M. Gigout a dû éprouver une joie rare et profonde. Il a pu mesurer le chemin parcouru depuis ses débuts et se dire que ses longs et patients efforts allaient trouver leur plus précieuse récompense dans cette sorte de consécration solennelle de son talent.

Après avoir donné de façon magistrale la brillante *Sonate* en *fa* de Mendelssohn et le robuste *Concerto* de Hændel, M. Gigout a eu l'heureuse

(1) Deux cent soixante-quatorze représentations, entre 1846 et 1879, si nous en croyons les patients relevés de notre érudit confrère Albert Soubies, dans ses Tableaux de l'Opéra-Comique.

mais périlleuse idée de traiter simultanément deux thèmes grégoriens appropriés à la circonstance : l'*Hymne à Saint-Augustin* et l'*Ave Stella*.

Puis est venu le *Magnificat* de Bach. Il a été rendu d'une manière très satisfaisante par l'orgue, l'orchestre et les chœurs, sous l'adroite direction de M. Vivet, maître de chapelle à Saint-Augustin. Parmi les solistes, nous avons retenu comme particulièrement dignes d'éloges M. Auguez et Mlles Muhler et Eléonore Blanc.

Au programme figuraient encore le *Prélude* et la *Fugue* en *mi* mineur de J.-S. Bach, et une suite de trois pièces, *Toccata*, *Communion* et *Grand Chœur dialogué*, dues à la plume de M. Eug. Gigout. Nous avons surtout distingué la dernière, d'allure très franche et dans laquelle le développement, malgré sa richesse, ne vient jamais altérer la solidité du rythme.

Il serait à souhaiter que nous eussions souvent de pareilles séances à Saint-Augustin. Nous ne voyons pas ce que la majesté du temple y perdrait.

ALBERT GROSS.

⚜

Comme toutes ces élèves de Mme Colonne sont intéressantes à entendre! Qu'elles possèdent ou non un gros volume de voix, elles ont acquis un style parfait et leur excellent professeur n'a plus qu'à récolter la belle semence qu'elle a si bien fait fructifier. Voici, par exemple, une gracieuse femme du monde, Mme Charles Max, qui sans avoir un organe puissant, plaît infiniment par le charme, la souplesse, la douceur, la simplicité avec laquelle elle dit les merveilleux *lieder* de Schubert. Et elle était accompagnée par Widor, avec un tact et une finesse remarquables! Notons en passant la très intelligente traduction de ces *lieder* de Schubert par M. Boutarel. Voici Mlle Rose Relda, dont les vocalises dans l'air de *Philémon et Baucis* furent fort admirées. Quelles jolies notes de tête elle possède! Sa place est à l'Opéra-Comique. M. Lupiac lui donnait très chaudement la réplique dans le duo du même opéra. Voicie ncore Mlle Odette Leroy, qui a chanté avec une voix délicate les *Soirs d'été* de Widor, d'une poésie si exquise. Mlle Mayrargues a fait encore des progrès; sa voix est bien mieux posée et elle a dit très intelligemment le *Poème d'avril* de Massenet, qui lui convenait tout à fait. N'oublions pas de constater le succès de Mlle Cora Laparcerie, de l'Odéon, une actrice admirablement douée, qui a fait valoir les paroles du *Poème d'avril* et a dit, en outre, diverses poésies avec une simplicité et une émotion qui lui ont conquis tout de suite son auditoire. Voici encore Mlle Planès, dont la belle voix a été admirée dans *Aimons nous* de Saint-Saëns. Le talent de Mlle Tanési est trop connu pour que nous insistions sur les qualités déployées par elle dans le *lamento* de *Notre-Dame de la mer* de Théodore Dubois. Mlle de Kerval a été, elle aussi, très digne d'éloges dans l'air d'*Iphigénie* de Gluck et dans *Sigurd* de Reyer. Et nous aurions encore à citer Mlles Cahun et Cross, Mlle Jacquemin...! Enfin, n'oublions pas M. Emile Cazeneuve, qui prêtait son concours à cette séance et a dit très largement le beau chant du semeur de *Messidor* de M. Alfred Bruneau.

H. I.

⚜

Nous avons vivement apprécié le talent de Mlle Polack dans le concert qu'elle a donné le le 24 mai à la salle Pleyel. A une interprétation avant tout respectueuse et fidèle de la pensée des maîtres, Mlle Polack sait ajouter l'intérêt d'une compréhension très personnelle. La *Sonate*, les *Adieux*, l'*Absence* et le *Retour* de Beethoven, le *Prélude et Fugue* de Bach-Liszt, nous ont révélé un véritable tempérament d'artiste. Cependant, nous préférons le talent de Mlle Polack dans les pièces modernes de Fauré, Moszkowski, etc., exécutées avec une verve étincelante et une délicieuse sonorité. M. Tracol, le violoniste bien connu, s'est montré une fois de plus excellent musicien dans la *Fantaisie norwégienne* de Lalo et diverses petites pièces.

B. R.

⚜

De toutes les œuvres nouvelles inscrites au programme du dernier concert avec orchestre et chœur donné par la Société nationale de musique au Nouveau Théâtre le 27 mai, celle qui nous a semblé de beaucoup supérieure est le *Psaume CXXXVI* pour orchestre et chœurs de M. Guy Ropartz. Il semble que le jeune et intelligent directeur du Conservatoire de Nancy ait voulu tenir compte des conseils qui lui furent donnés. En écrivant cette page d'un beau caractère, il a un peu oublié son culte pour l'œuvre de Richard Wagner; il s'en est dégagé et s'est reconquis. Les idées comme la forme accusent des tendances nouvelles, que l'on ne saurait trop encourager.

Il y a certes beaucoup de science acquise, de travail dépensé dans *Nevermore* de M. Sylvio Lazzari et dans *La Tête de Kenwarc'h* de M. Pierre de Bréville. Mais où est l'émotion? Nous n'y rencontrons que la tristesse, et il y aurait une étude bien significative à écrire sur la mélancolie en musique, dans cette fin de siècle. Le mineur est la tonalité dominante et la lyre des jeunes pleure à fendre l'âme!

Heureusement que la séance prenait fin avec la très lumineuse huitième *Béatitude* de César Franck.

A. L.

⚜

Outre le *Concerto* en *fa* d'Ed. Lalo, le *Concerto* en *ré* de Vieuxtemps et la *Fantaisie écossaise*, œuvre magnifique de Max Bruch, qui lui valut un grand succès à Berlin, où il l'exécuta en février dernier, sous la direction de Bruch, le septième et dernier récital de M. Joseph Debroux comprenait, comme premières auditions, un *Andante* de Fernand Halphen, qui lui est dédié, et *Fantasia* de Joseph

Jongen, premier prix de Rome de Belgique, œuvre aussi intéressante dans la partie orchestrale que dans celle du violon principal. Ces deux pièces d'une valeur réelle ont obtenu, ainsi que les trois autres compositions citées ci-dessus, l'accueil le plus chaleureux.

Cette séance terminait la série des sept récitals de violon donnés par M. J. Debroux, qui a prouvé, en exécutant de mémoire cinquante œuvres de différents maîtres, la maîtrise de son jeu et a mérité largement le succès qui lui a été fait.

⚜

Les œuvres de M. G. Enesco, ce jeune prodige qui fut révélé au public des Concerts Colonne par la *Suite roumaine*, ont eu un vif succès le 2 juin, à la salle des Mathurins, interpétées comme elles l'étaient par MM. Oliveira, Hekking, Cazeneuve, Daraux et l'auteur. On a apprécié les sonates pour piano et violon et pour piano et violoncelle, auxquelles nous préférons encore le *Quintette* pour piano et cordes, qui n'est pas gravé et ne fut pas exécuté, puis des *lieder* fort bien dits par MM. Cazeneuve et Daraux.

⚜

Au Cercle de la rue Volney, belle chambrée pour entendre les œuvres de MM. de Boisdeffre, R. Brunel, Paul Fournier, G. Alary, G. Pfeiffer, W. Chaumet, G. Hue, G. de Saint-Quentin, André Wormser, V. Joncières et V. Divoir.

L'orchestre est excellent, et il était dirigé par M. J. Danbé et les auteurs. On a surtout remarqué le *Pardon*, paraphrase évangélique de M. W. Chaumet. L'adaptation musicale en est très sobre et très intelligente. Mlle Cora Laparceri, de l'Odéon, a eu beaucoup de succès dans la diction de ce *Pardon*. Succès aussi pour des artistes tels que M. Edmond Clément, de l'Opéra-Comique, Mlles Hatto et L. Pacary.

⚜

A la dernière soirée de M. L. Diémer, le maître de la maison et M. Marsick ont donné une superbe interprétation de la tant poétique *Sonate* en *la* mineur de Schumann, pour piano et violon. De Fourcaud, qui assistait à cette soirée, disait de Diémer : « Il fait encore des progrès! » Il est de fait qu'il joua cette *Sonate* en perfection, ainsi que le *Ciel radieux* de G. Ferrari et une *Etude de concert* de lui.

Applaudissements mérités pour l'oncle et le neveu, les deux Gillet, deux hautboïstes comme on en a entendu rarement! Mme de Nuovina a chanté avec une excellente méthode des *lieder* de Diémer, un air de *Carmen* de Bizet.

⚜

Le concert mondain, mais intelligent, organisé à la salle des fêtes de l'avenue Hoche par M. Hardy-Thé, a obtenu un vif et légitime succès. L'excellent chanteur a été très applaudi dans les mélodiés de Fauré, Saint-Saëns, Scarlatti, etc. Mme la vicomtesse de Maupéou, MM. Jacques et Joseph Thibaud prêtaient à cette soirée un concours des plus distingués. A. Gross.

⚜

Le 25 mai a eu lieu, à l'Ecole Beethoven, dirigée par Mlle Balutet, une audition des œuvres de M. L. Julien Rousseau. Succès très mérité pour l'auteur et les jeunes interprètes.

Ajoutons que M. Rousseau a été désigné comme second chef à la Société Humbert, de Romans.

⚜

Le 8 juillet prochain, M. Gustave Doret est appelé à conduire une de ses œuvres pour chœurs d'hommes, soli et orchestre à la fête fédérale de musique à Berne. L'orchestre comprendra deux cents musiciens, et les chœurs mille chanteurs.

Les soli seront chantés par Mme Welti-Herzog, de Berlin.

⚜

La dernière répétition de la Société Humbert, de Romans, a eu lieu jeudi dernier salle Charras. Les exécutants (chœurs, solistes et orchestre) occupaient la salle entièrement, tandis que quelques auditeurs invités occupaient les salons voisins. Sous la direction de M. Gustave Doret, on a exécuté intégralement le *Samson* de Hændel (traduction française de M. J. d'Offoël) et la cantate de Bach *Wachet auf* (traduction française de M. Felix Vogt). Puis on s'est donné rendez-vous à l'automne prochain dans la superbe salle que la Société fait construire rue Saint-Didier. Cette salle contiendra dix-huit cents auditeurs et sera pourvue d'un grand orgue de cinquante jeux, à trois claviers expressifs.

⚜

Vendredi soir 9 juin, à 9 heures, un concert très intéressant a été donné, à la salle Erard, par le pianiste Henry Danvers, avec le concours de Mlle N. Kireevsky et de MM. Paul Seguy (de l'Opéra) et Boris Michalowski.

⚜

Le concert du pianiste polonais Auguste de Radwan, qui devait avoir lieu le 29 mai, est remis au lundi 12 juin, à neuf heures du soir, salle Erard.

⚜

Mlle Angéla Anderson, pianiste américaine, donnera le mercredi 7 juin, à 9 heures du soir, un concert à la salle Erard, avec le concours de Mlle Minnie Tracey et de M. Ladislas Gorski.

⚜

Un concert, au profit d'une œuvre de bienfaisance, sera donné le samedi 10 juin, à 9 heures du soir, salle Erard, par le violoncelliste Vandœuvre, avec le concours de Mlle Marguerite Gremaud, Mlle Jeanne Franquin, MM. Th. Laforge, professeur au Conservatoire, Casadessus et Raoul Pickaert, organiste à l'église Notre-Dame-des-Victoires.

BRUXELLES

Mercredi s'est fait entendre pour la première fois à Bruxelles, à la salle de la Maison d'Art, une cantatrice italienne, Mme Bianca d'Arville, des théâtres de Lisbonne et de Madrid.

C'est une artiste distinguée, phrasant avec style, disant avec expression ; malheureusement, Mme Bianca d'Arville croit encore à la possibilité de nous faire goûter, au piano, les airs du répertoire italien d'il y a trente ans. Elle a dû s'apercevoir qu'elle faisait fausse route.

MM. Marix Loevensohn et Bosquet ont fait tout leur possible pour ranimer les assistants par leur bonne exécution d'une *Sonate* de Hændel et diverses autres pièces.

⚜

La pluie ayant cessé, le Waux-Hall a organisé de fort jolies soirées où l'on entend les meilleurs artistes de Bruxelles.

La semaine dernière, nous avons été conviés à un concert extraordinaire donné avec le concours de Mme Feltesse-Ocsombre. Disons tout de suite que la jolie voix de la cantatrice a sonné très agréablement sous les ramures du Parc, et qu'elle nous a fait entendre des choses intéressantes : un *Aria di Camera* de Hasse, une *Mélodie* de Beethoven et la Chanson guerrière d'*Egmont*. C'est peut-être cette dernière qui a reçu la meilleure interprétation.

L'orchestre, sous la direction de M. Ruhlmann, a accompagné avec beaucoup de discrétion.

⚜

Une harpiste de talent distingué, Mlle Pia Carozzi, s'est fait entendre samedi, à la salle Ravenstein, dans différentes pièces de Godefroid qui lui ont permis de faire apprécier une virtuosité très complète.

M. Leo Soubre, violoncelliste, et M. Pochon, violoniste, prêtaient leur concours à cette audition et se sont fait applaudir, l'un dans le *Cygne* de Saint-Saëns, l'autre dans le *Second Concerto* de Max Bruch.

CORRESPONDANCES

CONSTANTINOPLE. — Le jeune et déjà célèbre violoniste Henri Marteau est venu nous donner une série de concerts qui ont obtenu le plus éclatant succès. Dans sa première audition, après le *Cinquième Concerto* de Vieuxtemps, il nous a délicieusement détaillé la *Berceuse* de Fauré, l'*andante* de la suite de Wormser et la seconde partie du *Caprice* de Guiraud. Ensuite, il a donné une superbe et fougueuse interprétation de la *Sonate* (op. 45) de Grieg, dont la partie de piano a été tenue supérieurement par M. Selvelli. De plus, Marteau a joué la *Légende* de Wieniawsky avec une intensité de son à vous envelopper le cœur par le charme, et, devant des ovations réitérées, le *Scherzo Tarentelle* et la *Mazurka* de Wieniawsky et une étude de Paganini.

Au même concert, prenait part Mme Commendinger, une cantatrice de bonne école.

Le second concert de M. Marteau (le 9 mai) a été superbe d'un bout à l'autre. Au programme, le *Concerto romantique* de Godard, paraphrase de *Parsifal* de Wagner-Wilhelmy, *Introduction et Rondo capricioso* de Saint-Saëns, l'entr'acte des *Erinnyes* de Massenet, la fulgurante *Farfalla* de Sauret, une délicieuse *Berceuse* de Cui et le *Concerto* de Mendelssohn. Marteau a été étourdissant de verve et merveilleux de sentiment.

Bis, rappel, rien n'a manqué à son succès, dont une part est allée à une gentille voix de soprano : Mlle Zaghkian, dans le rêve d'Elsa de *Lohengrin*, et un fragment d'*Esclarmonde* de Massenet.

M. Marteau s'est fait aussi entendre à la Cour.

Une autre fête artistique a été le concert de M. Keusseyan avec un orchestre et un chœur de cent personnes. La tâche est fort difficile, ici, de grouper tant de personnes. Grâce à la persévérance de M. Keusseyan, tout a marché à souhait et avec beaucoup d'ensemble.

C'était pour la première fois que nous entendions le chœur de la *Reine Berthe*, de Joncières, et le *Sitio* de T. Dubois ; tous les deux ont été bien enlevés et bien accueillis, ainsi qu'un *Hymne au Sultan* composé par Pisani, un professeur estimé, mort depuis longtemps.

Parmi les solistes de ce concert, nous mettons au premier plan Mlle Beylikdji, dont la voix passionnante et bien timbrée, surtout pour le médium et le haut registre, a interprété à ravir le *Saule pleureur* de Keusseyan, une intéressante composition pour quatuor à cordes et voix solo, et la chanson sarrazine du *Chevalier Jean*, de Joncières.

HARENTS.

GAND. — A l'occasion de l'ouverture de l'Exposition provinciale, la Société royale des Mélomanes a exécuté, dans la salle des fêtes de l'exposition, l'*Artevelde Cantate* de Gevaert et la *Memling Marche* de Henri Waelput.

Au point de vue de l'acoustique, la salle sera bonne, excellente même, si l'on prend soin de surélever les derniers gradins de l'estrade des exécutants : les cuivres sonneront mieux et le quatuor des cordes gagnera en ampleur.

Que dire de l'exécution de l'œuvre de Waelput, si ce n'est qu'elle fut bonne, sauf en certains détails : les cuivres, par exemple, étaient sourds; pourquoi aussi les exécutants tenaient-ils le pavillon de leur instrument obstinément baissé au lieu de le diriger vers la salle? Sous ce rapport, les sonneries étaient manquées.

Quant à l'œuvre de M. Gevaert, elle a produit sur tous une impression profonde. Nous joindrons notre voix à celles, plus autorisées, qui ont félicité M. Oscar Roels de l'interprétation qu'il a donnée de l'*Artevelde Cantate*. Une seule critique cependant : le mouvement de l'Artevelde lied a été pris trop lentement la première fois, beaucoup trop lentement la seconde fois, ce qui fit dire à un de nos voisins, organiste distingué : « Je croyais que d'Arvelde avait une statue de bronze; on la dirait aujourd'hui de caoutchouc ».

On n'est pas encore parvenu à s'entendre sur le nombre ni sur la nature des grandes auditions, symphoniques ou chorales, à donner à l'exposition, bien que les négociations aient été engagées il y a déjà plus d'un an!! Attendons. MARCUS.

GENÈVE. — M. Léopold Ketten, professeur de chant au Conservatoire, a donné un grand concert familial avec Mme Ketten, Mlle Cécile Ketten, Mme Henri Lequien-Ketten et M. Henri Lequien, première basse chantante des théâtres royaux de Bruxelles et d'Anvers, ainsi que portait le programme, qui ne comportait pas moins de vingt-trois morceaux, parmi lesquels huit pièces de M. Ketten. Grand succès, bien mérité d'ailleurs, pour tous les interprètes.

Le concert donné par l'Harmonie nautique, au bénéfice de son directeur, M. L. Bonade, a été très brillant. La soirée comprenait aussi une partie vocale dans laquelle on a entendu avec plaisir Mme Bonade et son élève Mlle Zingg.

M. Adolphe Holzmann, violoncelle solo de l'orchestre du théâtre et professeur au Conservatoire, donnait son concert annuel. Son programme, composé avec goût, offrait une variété et une gradation qui tenaient constamment l'attention du public en éveil. Mme Clara Schulz, cantatrice, prêtait son aimable concours à cette séance très réussie.

M. Jaques-Dalcroze, le jeune maître genévois, a donné de nouveau deux auditions de ses *Rondes Enfantines* qui, en moins d'un an, sont à leur quatrième édition. L'auditoire a applaudi à tout rompre M. Jaques-Dalcroze.

Une très intéressante séance d'élèves du Conservatoire a eu lieu le jeudi 27 avril dans la salle de la Réformation, dans laquelle on a encouragé par des applaudissements les élèves de MM. les professeurs Reymond, Dami, Janiszewska, Ketten, Krantz, Tramonti et W. Rehberg.

La fête fédérale des Chanteurs suisses aura lieu les 9, 10 et 11 juillet prochain, à Berne. Les programmes des concerts qui seront donnés pendant la durée du concours sont très substantiels et comprennent, outre des œuvres de compositeurs suisses : Hegar, Karl Munzinger, Edgar Munzinger, J. Lauber, W. Sturm, G. Angerer, A. Billeter, R. Kradolfer, Ch. Attenhofer, Franz Grast, Ed. Vogt, G. Doret, Hans Huber, Brueschwiler, G. Weber, F. Mayr, Jüngst, des compositions importantes de Schubert, Schumann, Silcher, Mendelssohn, Liszt, Saint-Saëns et Franz Lachner. De plus, l'orchestre donnera deux auditions de la symphonie intitulée : *Victoire de Wellington* ou *Bataille de Vittoria*, op. 91 de Beethoven. La première audition de cette œuvre mémorable fut donnée à Vienne, sous la direction personnelle de Beethoven, le 8 décembre 1813, et répétée le 12 décembre suivant; elle excita un enthousiasme universel. Dans l'orchestre, on voyait les virtuoses violonistes Schuppanzigh, Spohr, Mayseder, Siboni et Giuliani. Salieri dirigeait les tambours et les grosses caisses; ces dernières étaient tenues par Hummel et Meyerbeer (1).

Comme solistes, le comité de la fête a engagé Mme Wetti-Herzog, soprano; M. E. Sandreuter, ténor; M. Fr. Bertram, baryton. Le chœur sera composé des sociétés mixtes la Cécilienne, de Berne et de Burgdorf, et des chorales d'hommes Liederkranz, Liedertafel, Frohsinn, de Berne. L'orchestre comptera cent dix exécutants.

Cette fête fédérale de chant attirera à Berne de nombreux participants, et il y aura, comme du reste dans tous les concours, beaucoup d'appelés et peu d'élus!... H. KLING.

LONDRES. — La quinzaine qui vient de finir a été extrêmement fertile en concerts.

Commençons par le concert de la Société philharmonique, cette institution quasi nationale qui a rendu d'immenses services par le passé, mais qui aujourd'hui est en pleine décadence.

Il lui manque un bon chef d'orchestre. Son dernier programme était certainement intéressant par le fait qu'il contenait la *Neuvième Symphonie* de

(1) Pendant un entretien que Beethoven eut avec Tomaschek, il s'exprimait sur le compte de Meyerbeer en ces termes : « Je fis sa connaissance à l'occasion de l'exécution de ma *Bataille*, dans laquelle plusieurs compositeurs avaient bien voulu se charger de divers instruments. A ce jeune homme on avait confié la grosse caisse. Ha! ha! ha!... Je n'étais pas du tout content de lui; il ne frappait pas bien et toujours en retard, en sorte que j'ai dû lui laver la tête d'importance. Ha! ha! ha! — Cela a dû le vexer. Il n'y a rien à faire avec lui; il lui manque le courage de frapper juste et en mesure!... »

Beethoven. Nous avons entendu cette belle œuvre dans de bien mauvaises conditions, mais jamais aussi mal exécutée que sous la direction molle et incolore de sir Alexandre Mackenzie. L'orchestre est pourtant bon, les éléments qu'il renferme sont excellents, cela se remarque aussitôt qu'un Richter en prend la direction. Les *tempi* étaient en général beaucoup trop vifs. Le finale a été exécuté, ou plutôt écorché dans un tel mouvement que les chœurs et l'orchestre pouvaient à peine suivre. Il est vraiment temps de protester!

Avec Richter, nos oreilles ont eu leur revanche. La partie symphonique du quatrième programme comprenait l'ouverture du *Faust* de Wagner, le *prélude* et *finale* de *Tristan et Iseult*, la *Sixième Symphonie* de Glazounow. L'exécution de ces différentes œuvres a été excellente ainsi qu'il en est toujours quand Richter dirige. Le soliste de ce concert, M. Edouard Risler, avait choisi le *Concerto* en *la* pour piano de Rubinstein. Il s'est montré artiste accompli, au jeu clair et souple.

Eugène Ysaye est le lion de la *season*. Il a fait la conquête complète du public anglais. L'enthousiasme des amateurs et des journaux ne connaît plus de bornes.

Voici en quels termes le critique de la *Saturday Review* parle du grand artiste belge à propos d'un de ces concerts à Queen's Hall :

« Il est incontestable qu'Eugène Ysaye est le » premier violoniste du moment. Sa sonorité ren- » ferme toutes les qualités des autres virtuoses. » Il a la sonorité troublante de Sarasate, plus » quelque chose de personnel qui nous commu- » nique une émotion dont le virtuose espagnol est » incapable. Sa belle physionomie, si mobile, » reflète parfaitement tout ce qu'il joue. Son inter- » prétation des concerti de Bach et de Mozart a » été superbe, divine. Quelle sonorité puissante, » magnifique! Le phrasé si intelligent, si viril, » décelait une intelligence peu commune et une » personnalité très prononcée. »

Ysaye donnera deux autres concerts, l'un avec orchestre, le 17 juin; l'autre avec piano, le 12 juin.

Voici les deux programmes :

12 juin. — Pianiste, M. Schonberger. *Sonate* de Franck; *Prélude et Fugue* en *sol* mineur de Bach; Chant de Walther des *Maîtres Chanteurs*; *Abendlied* de Schumann; *Rondo* de Guiraud; et *Sonate* en *sol* majeur de Beethoven.

17 juin. — *Concerto* pour violon de Lalo; *Poème* pour violon et orchestre de Chausson; *Fantaisie écossaise* de Max Bruch.

Sarasate nous est revenu, aussi brillant et tout aussi calme que par le passé. C'est toujours un artiste admirable. Deux sonates de Bach pour piano et violon, la *Seconde Suite* de Goldmarck, le *Concertino* en *la* majeur de Saint-Saëns et une petite pièce de lui, voilà le programme de son premier concert. M^me^ Marx Goldschmidt, qui l'accompagnait, avait choisi comme soli le *Nocturne* en *ut* mineur de Chopin, le scherzo en *sol* mineur du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn et la *Sixième Rapsodie* de Liszt. Tout cela a été parfaitement exécuté.

Les représentations à Covent-Garden, sous la direction du D^r^ Muck, sont en général très intéressantes. L'orchestre a beaucoup gagné en clarté et en précision.

Les *Maîtres Chanteurs*, magnifiquement chantés par M^me^ Gadski, Jean de Reszké, Scheidemantel, M^me^ Schumann-Heinck, Bispham, etc , a remporté un très gros succès. Scheidemantel, le célèbre baryton de Dresde, se faisait entendre pour la première fois sur la scène anglaise. Son succès a été énorme, tant comme chanteur que comme acteur dans les personnages de Sachs. M^me^ Gadski a fait très bonne impression dans le rôle d'Eva, qu'elle a chanté avec finesse et joué d'une façon fort distinguée.

Le conseil municipal de Londres vient de décider de réserver un terrain pour la construction d'une salle de théâtre subventionné par l'Etat ou par la Ville. Ainsi que je l'ai dit précédemment, l'éducation musicale en Angleterre dépend des différentes écoles : Royal Academy of Music, Royal College of Music et Guildhall School of Music, cette dernière subventionnée par la Cité. Ces trois écoles fournissent un chiffre de trois mille six cents élèves, entre huit et trente ans, dont un quart environ deviennent musiciens de profession. Ces écoles ne possèdent pas de scène, ne peuvent par conséquent donner l'éducation scénique aux chanteurs, et, les prix des places à Covent-Garden étant très élevés, la presque totalité de ces jeunes gens ignorent ce qu'est la scène.

La proposition faite au conseil est celle-ci : Bâtir une salle de théâtre pour y jouer les chefs-d'œuvre des maîtres anciens et modernes. Cette salle, dont le coût serait de deux millions cinq cent mille francs, recevrait une subvention afin de permettre l'abaissement des prix pour les mettre à la portée de toutes les bourses.

Ce vote du Country Council est un premier succès pour l'initiateur du mouvement en faveur de la création d'un théâtre lyrique anglais, M. Villiers Stanford, le compositeur anglais bien connu, qui trouve avec raison que la musique n'est pas assez protégée en Angleterre, alors que la science, l'architecture et la peinture sont depuis longtemps largement subventionnées. P. M.

MADRID. — Je dois vous signaler le succès croissant d'une œuvre très intéressante, qui fait en ce moment le tour de nos principaux théâtres.

Il s'agit de *Don Lucas del Cigarral*, comédie musicale en trois actes, dans laquelle vient de se confirmer le talent d'un jeune compositeur qui nous avait déjà révélé des facultés remarquables dans son opéra *Arthus*, joué à Barcelone.

L'œuvre en question est une adaptation lyrique d'une comédie de l'âge d'or du théâtre espagnol

(la meilleure de Roxas Clemente (1) — XVII[e] siècle); et elle n'a rien perdu de son caractère ni de ses beautés en changeant de costume sous la main experte de MM. Luceno et Fernandez Shaco. La partition est l'œuvre de M. A. Vives, dont l'esprit très cultivé est bien dans le mouvement contemporain. Toutefois, il n'adopte pas systématiquement les procédés wagnériens; ses tendances le portent plutôt du côté de Mozart et de Weber. C'est là une originalité peut-être; mais elle est d'accord avec le tempérament artistique du compositeur. Il est sincère, et à cet égard, il mérite les plus cordiales sympathies.

M. Vives, qui a écrit aussi des œuvres pour le piano, excelle dans les chœurs et les chansons populaires, par cela même qu'il manie les voix avec grande facilité et une souplesse remarquable.

Dans la partition qui nous occupe, le jeune artiste a conservé le caractère vraiment espagnol et la couleur d'époque, tout en se servant de toutes les ressources modernes, sans toutefois qu'on sente trop le modernisme ou la moindre fatigue dans la conception; tout chez lui coule de source. On pourrait détacher de la partition des fragments entiers qu'on dirait écrits par un de nos *vihuelistas* du XVII[e] siècle, tant ils ont de charme et de vivacité.

La plus grande difficulté vaincue par l'auteur, c'est qu'il ne sort pas du cadre de la vraie comédie musicale. Ainsi, le type du protagoniste, sorte de Don Quichotte, est dessiné musicalement avec une verve et une gravité, tantôt sérieuse, tantôt comique, tout à fait réussie.

Après le maître Chapi, nous n'avions rien entendu d'aussi profondément espagnol, d'aussi fin, sans banalité, et au fond d'aussi poétique. L'union de l'élément passionnel avec l'humour est réalisée avec un grand bonheur et l'ensemble de l'œuvre est absolument réussi.

Le nom de M. Vives est à retenir, car il ne s'agit pas d'un imitateur, c'est un tempérament d'artiste indépendant, visant à cet individualisme qui est la caractéristique des artistes vraiment dignes de ce nom.

Donc, un succès à enregistrer et une œuvre de réelle valeur à signaler. EDUARDE-L. CHAVARRI.

RENAIX. — Le concert du 1[er] juin dernier, donné par les élèves de notre école de musique, nouvellement réorganisée, était du plus haut intérêt. Il débutait par l'ouverture de *Prométhée*, exécutée avec conviction et brio, et a permis au public renaisien, assez ignorant en fait de musique, de faire connaissance avec deux œuvres du maître César Franck. De même que le chœur du Crépuscule de *Ruth*, large, simple et grand, l'air et le chœur général de *Rebecca* ont produit une impression profonde. De nombreux chanteurs de la ville avaient renforcé les groupes d'élèves fournis par la jeune école, et les soli ont été chantés à ravir par M[lle] Alice Vandendoorne, douée d'une voix souple et étendue, et par M. Merry, le beau ténor de notre collégiale. Les classes des demoiselles ont en outre exécuté un charmant *Noël breton* de M[lle] Chaminade, et une ronde enfantine très spirituelle, écrite par Saint-Saëns sur des vers de l'*Art d'être grand père* de Victor Hugo. Le programme était complété par des *lieder*, des duos, des danses de Gounod, Gevaert, Schubert, etc. La fête a été un véritable triomphe pour M. Auguste De Sutter, directeur des écoles de musique d'Audenarde et de Renaix, qui lutte de toutes ses forces pour relever le niveau artistique dans ces deux villes.

Signalons, à l'occasion des fêtes communales de Renaix, le jubilé de M. C. Castiau, dirigeant depuis cinquante ans, avec autant d'énergie que de talent, la vaillante Société royale des Fanfares.

X.

STRASBOURG. — Au dernier concert du Tonkünstlerverein, le violoniste Albert Geloso a été fêté comme un virtuose charmeur, possédant une impeccable technique, et comme un phraseur initié à tous les styles du grand répertoire.

La campagne lyrique de notre théâtre municipal s'est terminée par une brillante représentation de la *Götterdammerung* de Richard Wagner, donnée sous la direction de M. Otto Lohse, notre éminent chef d'orchestre. Celui-ci, au lendemain de la clôture théâtrale, avait organisé avec notre orchestre municipal, dans la grande salle de l'Aubette, un très intéressant concert symphonique dont le programme comprenait la *Symphonie* en *ut* de Schubert, *Jeux d'enfants* de Bizet, *Capriccio espagnol* de Rimski-Korsakow, l'ouverture d'*Euryanthe* de Weber, plus des fragments de la partition d'*Euryanthe* chantés par M[lles] Plaichinger et Kratz et M. Seidel, membres de la troupe lyrique du théâtre municipal. Cette audition, aussi réussie que les précédents concerts symphoniques de M. Otto Lohse, a laissé un souvenir qui durera.

La Société de chant sacré, dirigée par M. Albert Wantz, avait préparé pour son concert annuel le *Psaume* 42 de Mendelssohn, *Jehovah* de Philippe Hœrter, *Agnus Dei* d'Aloïse Lancher et la *Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc* de Gounod. Peu de monde à ce concert spirituel, donné à l'église Saint-Guillaume. Cette abstention du public habituel de nos concerts n'a eu pour excuse que la fatigue provoquée dans cette arrière-saison musicale par la surabondance des auditions de tous genres se succédant à des intervalles trop rapprochés.

A cette même église Saint-Guillaume, M. Albert Schweitzer, un jeune organiste de talent, élève de M. Ernest Münch, à Strasbourg, et de Charles Widor, à Paris, nous avait initié quelques jours auparavant aux beautés du *Concerto* en *sol*

(1) *Entre bobos anda el juego.*

mineur pour orgue et orchestre, de Joseph Rheinberger, et à celles du *Concerto* en *sol* mineur, pour orgue et orchestre, de Hændel.

La direction de notre théâtre municipal, laissée vacante par suite de la mort de M. Krühl, vient d'être confiée, à partir de la campagne prochaine, à M. Engel, directeur du théâtre Kroll, de Berlin.

A. O.

NOUVELLES DIVERSES

—Du 25 au 28 mai a eu lieu, à Cassel, le premier des grands concours de chant d'ensemble organisés sur l'initiative de l'empereur Guillaume, qui a, on le sait, fondé un prix spécial pour ces concours. Dix-huit orphéons ont pris part à la fête; ils venaient d'Aix-la-Chapelle, Berlin, Brême, Dortmund, Erfurt, Essen, Gotha, Hanovre, Carlsruhe, Cologne, Magdebourg, Mulhouse, Mulheim, Offenbach, Potsdam et Strasbourg. Outre un chœur au choix, chaque société concurrente a eu à chanter un chœur imposé, en l'occurence le *Choral de Leuthen* de M. Reinhold Becker. L'Empereur en personne, accompagné de l'Impératrice, a assisté à la séance inaugurale du concours. Celui-ci s'est terminé par la victoire de la Concordia de Cologne. L'Impératrice a remis elle-même au président de cette société la médaille d'or de l'Empereur. Cette médaille, toutefois, n'appartiendra définitivement à la société que si elle est trois fois victorieuse dans ce grand concours annuel.

— On nous écrit de Narbonne :

« La Symphonie amicale fondée dans cette ville par M. Emile Fabre, vient de terminer la série de ses concerts d'hiver par une séance qui a fait sensation.

Pour la première fois, le jeune orchestre de M. Emile Fabre a fait entendre à Narbonne l'ouverture de *Don Juan* de Mozart, la *Marche funèbre* pour la scène d'Hamlet de Berlioz, la *Symphonie* en *ré* de Beethoven, enfin, l'*Arlésienne* de Bizet.

Voilà un programme qui n'est vraiment pas banal dans une ville départementale. Aussi félicitons-nous vivement M. Emile Fabre de la persévérance et du talent qui lui ont permis d'obtenir de la Symphonie amicale les sérieuses études qui ont précédé ce concert de choix. Ce dernier était le quatrième de la présente saison. »

— Très piquante observation, et juste, de M. Pierre Lalo dans l'un de ses derniers feuilletons du *Temps*, sur les musiciens français de la présente génération.

« Ces musiciens, écrit-il, sont issus de deux écoles différentes : celle du Conservatoire et celle de César Franck. Ce fut un lieu commun de représenter l'enseignement de César Franck comme un enseignement révolutionnaire, insoucieux des traditions et menant droit à l'anarchie; celui du Conservatoire était le fidèle gardien de la saine doctrine : hors de lui point de salut. Voyez ce qu'il en advient : les disciples de Franck composent paisiblement des symphonies, de la musique de chambre, se rattachent étroitement à Beethoven, à Bach, aux maîtres classiques. Les élèves du Conservatoire — il va sans dire que l'on peut aisément citer des exceptions — cherchent le succès prompt et bruyant, composent des œuvres ambitieuses de plaire, songent plus souvent à M. Massenet qu'à l'auteur des *Symphonies* et à celui de la *Passion*, s'adonnent à la musique à programme, à la musique la plus éperdument littéraire ou la plus ténébreusement philosophique. C'est le prétendu fou qui fit des sages; ce sont les prétendus sages qui font des fous : ironique, mais équitable retour de la fortune! »

— Le comité du festival de Tourcoing (27 août prochain) a tenu ces jours derniers une réunion où des dispositions ont été prises pour assurer le plus complet succès à cette importante manifestation artistique. Outre l'attrait des primes élevées mises à la disposition des sociétés et de leurs directeurs, les musiques et orphéons qui se rendront à Tourcoing peuvent être assurés d'y trouver l'accueil le plus empressé et le plus chaleureux.

Pour tous les détails et renseignements, s'adresser à M. le secrétaire général du festival, à l'hôtel de ville de Tourcoing.

BIBLIOGRAPHIE

La Tristesse contemporaine, par H. Fierens-Gevaert. — Si nous sommes amené à parler dans cette revue du nouvel ouvrage de M. H. Fierens-Gevaert, qui est une étude de haute pensée philosophique et religieuse, c'est qu'il a cru devoir y faire figurer la grande image intellectuelle et artistique de Richard Wagner, qui fut, selon lui, dans ses œuvres, le traducteur de nos incertitudes, de nos désenchantements. Ce puissant poète et musicien n'a pas été du reste le seul psychologue, dans le domaine de la musique, de l'état de nos âmes troublées en cette fin du XIXe siècle. Ecoutez les *lieder* si poignants d'un musicien français, Gabriel Fauré, et demandez-vous s'ils ne sont pas l'écho de la tristesse, de la rêverie contemporaines? C'est la religion de la souffrance qu'ils prêchent, comme Paul Bourget l'enseigne dans ses belles études psychologiques. N'est-ce pas ce poète-philosophe qui, dans un de ses romans d'une acuité intense, *Crime d'amour*, donne cette conclusion à la suprême entrevue d'Hélène et d'Armand : « Et il éprouva qu'une chose venait de naître en lui, avec laquelle il pourrait toujours

trouver des raisons de vivre et d'agir : la religion de la souffrance humaine (1). »

Ne croyez pas que l'auteur de « la Tristesse contemporaine » soit un contempteur de l'œuvre de Richard Wagner. Il reconnaît qu'il est « une des grandes figures intellectuelles et artistiques du siècle » et, s'il avance que le maître de Bayreuth a été le peintre de notre monde désenchanté, qu'il fut le représentant le plus en vue de la mélancolie régnante, il est forcé de reconnaître qu'il est impossible de juger librement « cet artiste gigantesque dont nous subissons encore le troublant prestige, auquel nous devons des heures incomparables ». Voilà déjà fort amoindries par cette déclaration finale les objections soulevées dans le cours du chapitre consacré à Richard Wagner et qui tendraient à le présenter comme ayant joué inconsciemment un rôle quelque peu délétère en cette fin de siècle. Nous voudrions essayer de démontrer que certaines parties de la thèse du brillant écrivain auraient besoin d'atténuations.

Et d'abord, le drame de *Tristan et Iseult*, qui fut créé sous l'inspiration des idées philosophiques de Schopenhauer, peut-il être considéré comme une œuvre de profond pessimisme? Nous ne le pensons pas : elle est passionnée, cette œuvre, c'est-à-dire vivante et vivace au suprême degré. Elle n'est point une thèse philosophique, mais un simple tableau désintéressé et objectif de la fatalité des nécessités tragiques de l'amour dans son épanouissement absolu, en conflit avec la vie sociale. C'est le thème de tous les grands romans d'amour : douleur et souffrance inévitables où conduit la passion aveugle, absolue, qui ne tient aucun compte des nécessités sociales et des conditions de la vie normale.

Mais, si nous examinions attentivement plusieurs autres créations du maître, quel sentiment réconfortant nous y découvririons! Ce serait le plus souvent l'expression de la bonté, de l'héroïsme qui viendrait à la surface. Dans la « France intellectuelle », M. Henri Béringer dit excellemment : « Le théâtre de Bayreuth fut avant tout le théâtre de l'âme, de l'âme souffrante, militante et triomphante, en dehors et au-dessus de toutes les contingences. » Il reconnaît, comme nous, qu'à côté de la souffrance, Richard Wagner nous montre la vaillance et le triomphe. Il fut l'interprète de la vie intérieure par la vie héroïque; et l'atmosphère légendaire qui entoure ses personnages leur communique un caractère d'impersonnalité, de grandeur et de longue durée. Il ne serait donc pas juste d'affirmer que la musique de Wagner ne nous a procuré qu'une souffrance de plus et qu'elle sera peut-être, dans un avenir prochain, délaissée par la génération nouvelle.

Notons d'abord que, dans l'œuvre du grand réformateur de l'opéra, il existe des pages lumineuses dont M. Fierens-Gevaert est bien forcé de reconnaître la vertu bienfaisante. Les *Maîtres Chanteurs* n'amènent-ils pas l'éclosion de la gaîté la plus expansive et ne procurent-ils pas des sensations de bonté exquise et de douceur dans l'amour? La grande figure de Hans Sachs est revêtue d'une teinte mélancolique ; nous le reconnaissons. Mais comme elle s'éclaire d'un superbe rayon de charité, d'abnégation! Les amours d'Eva et de Walther ont un charme indicible; les autres personnages se meuvent dans une atmosphère de lumière joyeuse. Tout vit, palpite et, d'une telle représentation de la vie intérieure d'autrefois, on revient avec l'âme réconfortée et pleinement satisfaite.

En *Parsifal*, Wagner a incarné l'âme non d'un pessimiste, mais d'un croyant. Son héros renonce à l'amour sensuel pour ne songer qu'à l'amour pur, à la compassion, à l'amour-sympathie pour tous les êtres. Malgré la mort de Titurel, malgré les plaintes d'Amfortas, il y a dans cette œuvre, le chant du cygne blanc de Bayreuth, « le rayonnement d'un véritable bonheur ». Sans croire un seul instant que le maître nous ait conviés à la célébration d'un culte, il n'en est pas moins vrai que les doctrines de Schopenhauer se sont transformées chez lui en un sentiment spiritualiste, — et cela sans qu'il en ait trop calculé la portée. Trouverait-on semblable espérance, pareil épanouissement dans les travaux d'un Léopardi, qui est bien un des représentants les plus frappants de la tristesse contemporaine et que, très justement, M. Fierens-Gevaert a appelé le cygne noir de Recanati? Léopardi était une désespéré; son domaine était la mélancolie absolue. Wagner était un fervent de la Beauté, un croyant en l'art supérieur; son royaume était l'enthousiasme. Qu'il fût conscient ou inconscient, il laisse entrevoir dans ses créations un besoin d'immortalité.

Sans vouloir prendre d'autres exemples dans ses grands drames lyriques, nous croyons avoir déjà suffisamment démontré que la note de Wagner ne fut pas celle d'un pessimiste. Ce fut un ultra-sensible comme tous les artistes, un souffrant, mais qui chercha à réagir dans une certaine mesure contre le pessimisme. Schopenhauer, du reste, dont il lut passionnément les œuvres, n'a jamais avancé que la vie fût mauvaise et qu'il fallait l'anéantir; il constate simplement qu'elle est nécessairement une lutte, par cela même une souffrance et que cette souffrance n'est supprimée que par l'abolition de la volonté de la lutte, c'est-à-dire de ce qu'il y a d'agressif dans la vie. C'est pour atténuer le caractère agressif de la vie que Schopenhauer fonde la morale non sur l'idée religieuse, mais sur l'idée d'amour, de fraternité, de compassion (*Liebe*), dans le même sens que Wagner.

Nous voulons encore essayer de prouver, en réponse aux théories de M. Fierens-Gevaert, qu'il nous semble bien éloigné, le temps où « les hommes, d'eux-mêmes, le replaceront peut-être sur le roc solitaire où quelques fidèles seront seuls

(1) Quelle étude significative il y aurait à écrire sur la tristesse en musique en la seconde moitié de ce siècle!

admis à contempler sa splendeur unique et désertée... ». Sans nul doute, les formes se modifient assez rapidement à travers les âges, le goût change et les générations qui se succèdent obéissent à des besoins nouveaux. Il est possible et même probable qu'au XXe siècle, des lignes moins compliquées dans l'architecture musicale s'imposeront d'elles-mêmes, que, très certainement, des sentiments moins tristes se feront jour dans toutes les branches de l'art et qu'une réaction s'opérera. Pendant un certaiu temps, on négligera peut-être l'œuvre du grand réformateur ; mais on y reviendra, comme on revient toujours à Gluck et aux maîtres qui incarnèrent dans leurs fortes créations un tel sens de la Beauté, qu'elles sont nées viables et qu'elles resteront vivaces par delà les siècles, alors que les artistes qui ne firent que les imiter auront disparu dès longtemps. Combien d'œuvres maîtresses en peinture, sculpture, architecture et musique, momentanément délaissées, ont pris un essor nouveau, passionnant encore les foules du lendemain! Enfin, M. Fierens-Gevaert ne pense-t-il pas, comme nous, que les chants les plus tristes sont souvent les plus beaux et que, par ce fait même, ils bravent les injures du temps? Si nous considérions à ce point de vue les pages les plus dramatiques et les plus douloureuses du maître de Bayreuth, nous serions amené à penser qu'elles résisteront énergiquement à l'indifférence et à l'oubli des foules. HUGUES IMBERT.

NÉCROLOGIE

JOHANN STRAUSS

Samedi dernier, a succombé à Vienne celui qu'à juste titre on avait appelé le « Roi de la valse », Johann Strauss, le populaire auteur du *Beau Danube bleu*. Le succès de cette valse a même été si extraordinaire, sa gloire si éclatante, qu'elle a relégué dans une sorte de pénombre les autres ouvrages de Strauss. Ses compositions innombrables, — car il est peu de musiciens qui aient autant produit, — ne sont pourtant point, pour la plupart, inférieures au *Danube*. Sans parler de cinq cents autres pièces de danse, Johann Strauss a écrit pour le théâtre de nombreuses opérettes. Il ne s'y était point décidé sans hésitation, car il gardait toujours, malgré ses succès d'homme et de musicien, beaucoup de timidité, et même une certaine modestie.

Peut-être avait-il conscience de connaître imparfaitement son métier. Son éducation musicale avait été très superficielle. Les quelques leçons qu'il avaient reçues dans sa jeunesse, il les avait prises en cachette, secrètement encouragé par sa mère, qui, frappée de ses brillantes dispositions, payait sur ses économies de ménagère les cachets des professeurs. Le père de Strauss, qui dirigeait alors l'un des orchestres les plus fameux de Vienne et partageait avec Lanner la faveur du public, jugeait que c'était assez d'un musicien dans une famille et prétendait faire de son héritier un docteur, d'abord, puis un conseiller de cour. Le père Strauss résista jusqu'au bout, et lorsque son fils, âgé de dix-neuf ans, s'avisa de recruter un orchestre qui devint tout de suite le rival heureux de l'orchestre paternel, sa colère fut si grande, qu'il quitta Vienne, et, emmenant ses musiciens, ne fit plus, jusqu'à sa mort, que des tournées à l'étranger.

Dès 1862, Offenbach, pendant un séjour à Vienne, avait suggéré à Johann Strauss l'idée d'aborder le théâtre; mais ce fut seulement en 1870 que l'auteur du *Beau Danube bleu* s'enhardit à s'essayer dans ce nouveau genre de composition. Il écrivit la musique d'une opérette, *la Reine Indigo*, qui devait, en 1875, obtenir à Paris un certain succès sur le théâtre de la Renaissance, mais dont la « première », au théâtre An der Wien, fut accueillie assez froidement. Aussi Johann Strauss, après ce début médiocre, voulut-il renoncer à la scène. Les instances de ses amis purent seules le déterminer à composer une nouvelle partition sur le livret de *Fledermaus*, imité du *Réveillon* de Meilhac. Ce second ouvrage ne fut, d'abord, pas plus heureux; mais le public viennois est changeant, et le demi-succès des premières représentations se changea par la suite en un triomphe, à telle enseigne qu'il y a quelques années, l'Opéra impérial de Vienne et, tout récemment, celui de Berlin, faisaient à cette partition, — un vrai bijou, — l'honneur de l'incorporer à leur répertoire. *Fledermaus*, sous le titre de la *Tzigane*, a aussi été donnée à Paris, mais sans grand succès, par la faute des lourdeurs du livret français.

Depuis, Johann Strauss a donné une vingtaine d'autres opérettes ou opéras-comiques, parmi les-

quels la *Guerre joyeuse* et le *Baron tzigane* ont passé sur la scène française. A l'Opéra impérial, il donna, il y a quelques années, un opéra de demi-caractère, le *Chevalier Pazmann*, qui ne réussit que médiocrement.

En somme, c'est à ses airs de danse que Strauss devra le plus solide de sa gloire et c'est grâce à eux qu'il gardera une place à part, fort distinguée, dans l'histoire musicale de ce temps. Il en est une des figures les plus charmantes. Il suffit de rappeler l'estime où il était tenu par les deux plus grands maîtres de cette fin de siècle : Richard Wagner et Johannes Brahms. Un jour, Brahms avait transcrit dans l'album de Mme Strauss les premières mesures de la célèbre valse le *Beau Danube bleu* ; au-dessous, il écrivit ces mots : *Leider nicht von mir* (Malheureusement pas de moi). Le mot est joli et juste. Strauss, il ne faut pas s'y tromper, aura été un des plus féconds trouveurs de mélodies de ce temps. Il est de la lignée de Schubert et de cette longue série de maîtres viennois dont l'art aimable et souriante donne la contre-partie heureuse des grands accents tragiques ou des hautes envolées lyriques

des musiciens du Nord. Johann Strauss laisse tout au moins une création : la valse moderne. Elle est son œuvre et, de quelque côté qu'on se tourne, on ne trouvera nulle part une composition de danse qui ne soit inspirée de lui. Cela suffit pour constituer une maîtrise.

Johann Strauss était né à Vienne en 1825.

— A Munster (Westphalie) est morte, le mois dernier, M[me] Elise Polko, née Vogler, qui, après s'être fait une réputation comme cantatrice de concert, se livra à la littérature musicale. Née à Leipzig le 11 janvier 1831, elle était douée d'une fort belle voix et de rares dispositions musicales, et sur les conseils de Mendelssohn, sa famille l'envoya à Paris, où les leçons de Garcia en firent une artiste distinguée. Des circonstances particulières l'empêchèrent, malgré son désir, d'aborder la scène, mais elle brilla dans les concerts, et on assurait que depuis la Sontag et Jenny Lind, personne comme elle n'avait chanté le *lied*. C'est après son mariage avec un employé supérieur des chemins de fer, M. Polko, que M[lle] Vogler renonça à ses succès de cantatrice pour se consacrer à la littérature musicale, soit historique, soit fantaisiste. Parmi ses nombreux travaux, signalons les suivants : *Souvenirs de Mendelssohn-Bartholdy*, vie de l'artiste et de l'homme ; *Faustina Hasse*, roman musical en trois volumes ; *Nicolo Paganini et les luthiers; Contes musicaux*, trois volumes ; *Sur le chant ; L'Opéra des Mendiants ; Vieux Messieurs, prédécesseurs de Bach*, etc.

— A Paris, est mort le 24 avril 1899, à l'âge de trente-trois ans, le chevalier Louis de Casembroot. D'origine hollandaise, M. de Casembroot, qui écrivait très purement la langue française, a publié de nombreux travaux de critique musicale dans différentes revues. Très érudit, très consciencieux, M. de Casembroot était en outre un homme de relations charmantes.

Nous assurons sa veuve de toute notre sympathie.

—Le 19 mai est décédée à Strasbourg, où elle était née en 1836, M[me] Amélie Rucquoy-Weber, professeur de chant à notre Conservatoire municipal. L'Alsace musicale perd en elle une grande artiste et un éminent professeur, qui, depuis 1871, a formé une légion de cantatrices dont les unes se sont fait un nom au théâtre et dont les autres se sont distinguées comme solistes de concert et comme professeurs.

Amélie Weber, avant d'aborder la carrière du

professorat de chant, avait obtenu, comme prima donna douée d'une voix de mezzo-soprano d'une exceptionnelle beauté, de retentissants succès au théâtre San-Carlo de Naples, où elle avait débuté en 1860 dans *Poliuto* de Donizetti, puis sur la scène de Palerme, au théâtre Pergola de Florence et à la Scala de Milan, à l'issue de ses études finales sous la direction de Mme Ungher-Sabatier, à Florence. Obligée de renoncer à la carrière lyrique à la suite d'un accident vocal qui lui était survenu un soir en pleine représentation de la *Fille du Régiment,* à la Scala de Milan, Amélie Weber retourna dans sa ville natale pour s'y consacrer entièrement, avec le succès dont nous avons parlé plus haut, à l'enseignement vocal. En 1878, elle avait épousé M. Frédéric Rucquoy, le maître virtuose flûtiste, professeur à notre Conservatoire municipal. Femme de cœur, d'une affabilité et d'un dévouement à toute épreuve, Mme Amélie Rucquoy-Weber laisse dans notre Alsace musicale d'unanimes et profonds regrets.

A. O.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

WAUX-HALL (Parc). — Tous les soirs concerts de symphonie par l'orchestre de la Monnaie.

GALERIES. — Michel Strogoff.

Paris

OPÉRA. — Du 5 au 11 juin : Faust; le Prophète;

Joseph, Briséis ; Tannhæuser ; Guillaume Tell ; Faust ; Tannhæuser ; Briséis, Samson et Dalila.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 5 au 11 juin : Mignon, le Cygne ; Carmen ; Mireille, les Noces de Jeannette ; Cendrillon ; la Dame blanche, Cavalleria rusticana ; Cendrillon.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉROS 25-26

VOLUME XLV

25 JUIN ET 2 JUILLET 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs ; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central,** rue des Sables, 17 ; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine ; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon ; M. Gauthier, kiosque N° 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéros 25-26 25 juin et 2 juillet 1899

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — EMILE WAMBACH — A. WILFORD—WILLIAM CART—MARCEL DE GROO—CH. CASTERMANS — L. LESCRAUWAET—J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

ERNEST CHAUSSON

Je le revois d'abord au Conservatoire, — il y a bien près de vingt ans de cela, — à la classe de composition de Massenet. La promotion était intéressante cette année-là, comprenant des noms dont la plupart sont parvenus, chacun en son genre, à la notoriété : Bruneau, Vidal, Marty, Lucien Hillemacher, Claudius Blanc, Lucien Lambert, Pierné, Xavier Leroux, etc. Plus âgé de quelques années que la plupart d'entre nous, il apportait dans ses travaux d'école plus de maturité d'esprit, avec les indécisions coutumières à l'artiste qui cherche encore sa voie, l'ignorance, ou bien plutôt le mépris des formules de convention, mais surtout la tendance constante vers un but très élevé, auquel peu de gens alors croyaient l'art capable d'atteindre, et qu'il entrevit un des premiers. Déjà se manifestait dans ses essais une nature poétique et tendre, très personnelle par l'expression plutôt que par les formes extérieures; quelques-unes de ses mélodies les plus charmantes furent présentées à la classe : *Nanny*, sur des vers de Leconte de Lisle, les *Papillons*, la *Dernière Feuille* de Théophile Gautier, etc.

Là, d'ailleurs, n'était pas absolument le milieu qui lui convenait. Sans cesser d'entretenir les meilleures relations avec ses camarades d'école, il les quitta bientôt : il ne resta pas même deux ans au Conservatoire.

Je le retrouve ensuite à la Société nationale, parmi les élèves de Franck, dont il fut un des plus dignes et des plus dévoués. Ici, aux côtés de Vincent d'Indy, de Fauré, de Duparc, de Bréville, de Bordes, il se trouvait vraiment chez lui, — et l'on peut dire que, sous son toit, la Société Nationale était aussi chez elle, car il lui offrait, pour ses assemblées annuelles comme pour ses réunions de comité, la plus large hospitalité. De son entrée à la Société, date sa production la plus abondante. *Viviane*, son premier poème symphonique, est exécuté au même concert d'orchestre où l'on entendit pour la première fois le *Chasseur maudit* de César Franck. De nouvelles mélodies, des œuvres de musique de chambre, d'orchestre ou de musique chorale, se succèdent d'année en année sur les programmes. Il écrit la musique de scène de plusieurs des pièces composées par Maurice Bouchor pour les représentations du « Petit-Théâtre », où les personnages, disant des vers exquis, était représentés par des marionnettes : la *Légende de sainte Cécile*, la *Tempête* de Shakespeare. Enfin, les grands concerts de Paris et de l'étranger lui donnèrent accès. Bruxelles est une des pre-

mières capitales qui lui aient fait accueil, principalement sous les auspices du grand artiste Ysaye, toujours dévoué à la cause de l'art noble et élevé.

Un progrès notable s'accusait, d'œuvre en œuvre, en son style. Les formes, jadis indécises, demeurant d'ailleurs toujours compliquées, prenaient plus de fermeté, de fixité. Sans doute, le fond de ses idées dénotait presque toujours un état d'âme triste, une sorte de mélancolie résignée, bien singulière chez un homme pour qui la vie apparaissait si douce et si riante. Je me souviens d'une certaine *Solitude dans les bois*, poème symphonique qui fut exécuté au Concert Lamoureux. Dieu! qu'elle était désolée, cette solitude! Etait-ce donc cette âpre douleur que ressentait le poète-musicien au contact de la nature? Combien différente était cette conception de celle de Beethoven exprimant les « sensations joyeuses en arrivant à la campagne »! Plus récemment, nous entendîmes au Concert Colonne un autre poème symphonique, *Soir de fête*, où personne ne sut découvrir la moindre trace de fête, si ce n'est comme un souvenir sombre et amer; peut être, en effet, était-ce bien là ce que l'auteur avait voulu traduire : l'impression de vide et d'ennui que laissent après elles les joies banales des fêtes mondaines. Ce caractère de la musique d'Ernest Chausson fut, sans doute, une des principales causes pour lesquelles son œuvre ne fut pas toujours comprise ni appréciée à sa juste et haute valeur. Au point de vue de l'art, cependant, le compositeur doit en être loué, ayant dédaigné des succès plus faciles, et, en obéissant à sa seule nature, étant resté personnel et sincère.

Chose singulière : il y avait souvent plus de lumière et de vie dans ses œuvres de musique pure, non destinées à l'expression d'un sentiment défini. Parmi ces dernières, je rappellerai seulement un *Concert* pour violon, piano et instruments à cordes, dont Ysaye a donné de superbes exécutions; *Quelques danses* pour piano, d'une exquise délicatesse de touche; enfin, un *Quatuor à cordes*, tout vibrant de sentiment et de fougue. Une dernière œuvre le préoccupait passionnément : *Le roi Arthus*, drame musical dont il a écrit le poème et la musique, et qu'il comptait voir à la scène l'hiver prochain, à Carlsruhe. Il n'aura pas eu cette joie.

Et je le revois maintenant.... ou plutôt, je ne vois qu'un cercueil, un drap noir, des fleurs, et, autour de cette dépouille funèbre, une famille en pleurs, et un groupe d'amis stupéfaits de se trouver réunis pour une pareille cause, quand ils l'avaient quitté plein d'ardeur et de vie. Un accident stupide a mis fin, brutalement, à cette existence pour laquelle auraient dû couler encore tant de jours heureux : le samedi 10 juin, à quelque distance de la maison de campagne qu'il habitait à Limay, descendant à bicyclette un chemin en pente qu'il parcourait journellement, — on ne sait ce qu'il advint, mais on le retrouva sanglant, le corps fracassé, au pied d'un mur contre lequel il était venu se briser.

L'artiste aura donc survécu à l'homme, — car j'ai la confiance que son œuvre sera durable, destiné à être d'autant mieux compris que plus de temps aura passé, et que toute préoccupation de relations ou de situation personnelle aura pris fin. Quant à l'ami, pas davantage ne l'oublieront ceux qui furent ses compagnons de travail, étonnés et navrés de voir leurs rangs déjà s'éclaircir, et déplorant la perte de celui dont ils avaient su connaître le cœur. J'adresse mes plus vives condoléances à Mme Ernest Chausson, à ses enfants et à la famille artiste qui l'entourait en cette journée funèbre. JULIEN TIERSOT

LOUIS DIÉMER

Suite. — Voir le dernier numéro.

Sainte-Beuve, dans un de ses sonnets, disait un peu tristement :

> « J'ai fait le tour des choses de la vie,
> J'ai bien erré dans le monde et dans l'art. »

Le virtuose de profession est cet errant à travers le monde et l'art, allant sans trêve ni

repos du Nord au Sud, de l'Ouest à l'Est, constamment sur la brèche, alors que la gloire commence à briller pour lui, traversant les pays et les cités qui le réclament, sans même pouvoir arrêter son regard sur les beautés qu'ils renferment, allant droit à la salle de concert ou de théâtre dans laquelle l'attendent impatiemment les auditeurs sollicités par son talent, et repartant aussitôt pour d'autres contrées, qu'il traversera toujours aussi vertigineusement, sorte de juif-errant que ne doivent rebuter ni les fatigues ni les insomnies. Dans de telles courses à la vapeur, le virtuose-voyageur devient malgré lui l'esclave du public et ne peut se doubler du dilettante, qu'il aurait souvent plaisir à être, en face des merveilles de la nature et de l'art.

Tel fut le cas de Diémer, lorsque de bonne heure son nom commença à percer et qu'il entreprit avec Sarasate diverses tournées à Bordeaux, Nantes, Orléans et en tant d'autres villes où ils allaient commencer tous les deux à cueillir de verts lauriers. Son début aux Concerts populaires dirigés par Pasdeloup date du 20 décembre 1863 avec la *Sérénade* pour piano et orchestre de Mendelssohn. C'était le premier concert de la saison 1863-1864 ; aussi le public était-il nombreux et fit-il une ovation à l'excellent pianiste. Nous assistions du reste à cette séance, dans laquelle furent exécutées, en outre, l'ouverture de *Sémiramis* de Rossini, la *Symphonie héroïque* de Beethoven, un *Andante* de Mozart et l'ouverture du *Freyschütz* de Weber. Depuis cette époque, Diémer ne cessa de se faire entendre aux Concerts populaires, une ou deux fois par an, en interprétant notamment, à la satisfaction des auditeurs, le *Concerto* en *ré* mineur de Rubinstein, le *Concerto* en *ré* mineur de Mozart, la *Fantaisie* avec chœurs de Beethoven, le second *Concerto* de Liszt... Au début, son nom alternait sur l'affiche avec celui de Ritter. Il y exécuta même avec Allard, le 29 mars 1868, la *Sonate* pour piano et violon de Weber. C'est encore aux Concerts populaires qu'il joua pour la première fois les *Variations symphoniques* de César Franck, — composées spécialement pour lui, — dans un festival, consacré aux œuvres de l'auteur des *Béatitudes*, dirigé en partie par C. Franck et par Pasdeloup.

En juin 1867, Diémer avait épousé une de ses élèves, Mlle Serref, douée elle-même des plus heureuses qualités artistiques ; elle s'est adonnée surtout à la peinture et l'on peut admirer dans le *home* de la rue Blanche le résultat de ses travaux : de jolies aquarelles, représentant les fleurs les plus délicates.

Pendant la guerre franco-allemande, Diémer s'était établi avec les siens à Beaumont-sur-Oise, où il possédait une maison de campagne ; mais le très incommode et désagréable voisinage des Prussiens le détermina à aller habiter Valenciennes. Dès sa rentrée à Paris en cette maison portant le nº 1 du quai d'Orsay, qui échappa miraculeusement à l'incendie pendant la Commune, nous le voyons reprendre ses travaux de composition et se livrer surtout à des essais d'œuvres dramatiques pour la scène, auxquels, du reste, il ne donna pas suite. En 1879, a lieu, sous la direction de M. Paul Taffanel, la formation de cette belle Société des instruments à vent, qui a laissé des souvenirs inoubliables et dont faisaient partie MM. Gillet, Grisez, Turban, Espaignet, Garrigue.... Diémer prêta un concours des plus utiles et des plus continus à cette société qui ne prit fin qu'à l'époque où Taffanel fut appelé à prendre la direction de l'orchestre de l'Opéra et de la Société des Concerts.

Après Pasdeloup, MM. Colonne et Lamoureux ne pouvaient manquer de s'attacher un artiste d'une telle valeur. Aussi sont-ils nombreux les concerts dirigés par ces deux chefs d'orchestre, dans lesquels furent exécutées par lui, non seulement les pages maîtresses des classiques, Bach et Beethoven en tête, mais encore les œuvres des compositeurs modernes. C'est à lui que ces derniers sont redevables d'avoir pu faire connaître et apprécier plus complètement leurs compositions pour piano et orchestre. Nous n'aurions qu'à citer les noms de Saint-Saëns, César Franck, Ch. M. Widor, Emile Bernard.

Grâce à son mérite et à une réputation établie de longue date, Diémer fut nommé professeur d'une classe de piano au Conservatoire, le 20 août 1887, en remplacement de Marmontel ; il y enseigne encore à l'heure actuelle. Citer les noms de ses élèves principaux, c'est indiquer la maîtrise de son professorat : Risler,

dont la réputation a dépassé aujourd'hui les frontières, Staub, professeur au Conservatoire de Cologne, Bloch qui remporta le grand prix de Rome, Stojowski, Pierret, Quévremont, Galland, professeur d'orgue et de piano au Conservatoire de Nancy, Baume, professeur à Toulon où il a organisé des séances de musique de chambre, Thibaut, le frère du jeune et très apprécié violoniste des Concerts-Colonne, Cortot, Lazare Lévy, Armand Ferté. Sa sollicitude pour ses élèves est sans bornes. Non content de leur procurer toutes les occasions de se faire entendre, il exécute souvent avec eux dans les grands et petits concerts des morceaux écrits pour deux pianos, les prenant ainsi sous sa protection et indiquant à tous l'estime en laquelle il tient leurs talents. Noble exemple à suivre par tous ceux qui, éduquant la jeunesse, doivent soutenir ses débuts dans la vie !

Faire revivre toute la théorie des instruments anciens répondant aux noms pittoresques de *clavecin*, *viole d'amour*, *viole de gambe*, *hautbois d'amour* et *vielle*, ainsi que les œuvres composées *ad hoc* par les maîtres Couperin, Hændel, Rameau, Monsigny, Chédeville l'ancien, Martini, Milandre, etc... tel fut le but poursuivi par Diémer en 1894, avec le concours de MM. Delsart, van Waefelghem et Grillet. Déjà, à l'Exposition universelle de 1889, il avait donné une série de concerts, dans le but de réhabiliter le clavecin. Le succès qu'il obtint l'engagea à agrandir le cadre primitif en adjoignant au clavecin les instruments qui l'encadraient autrefois. Ce fut à la salle Pleyel, en avril 1894, qu'eurent lieu les séances dans lesquelles était restituée la musique du XVIII^e^ siècle sur instruments de l'époque; et on ne la comprendrait pas autrement que dans ce milieu d'intimité. Leur sonorité un peu ténue et grêle (surtout celle du clavecin) perdrait tout son charme dans une vaste salle. Plus la pièce sera de petite dimension, plus on jouira des douces résonances des instruments, qui furent les précurseurs de ceux adoptés pour la musique de chambre.

Il ne sera peut-être par inutile de rappeler ici, dans la biographie de celui qui contribua à les remettre en honneur, ce qu'étaient le clavecin, la viole d'amour, la viole de gambe, le hautbois d'amour et la vielle.

Le *clavecin* a la forme du piano à queue, dont il est le précurseur; les cordes ont les mêmes dispositions. Le mécanisme consiste en une tige attachée verticalement au bout de chaque touche et qui porte à l'extrémité supérieure une languette à bascule, terminée par une pointe de plume de corbeau. En abaissant la touche, la corde est pressée et la pointe de la plume la fait résonner en s'échappant comme un ressort. Cet instrument à cordes et à clavier reçut de nombreuses modifications du XV^e^ au XVIII^e^ siècle, époque à laquelle un facteur génial, Sébastien Erard, lui donna une grande perfection. Des maîtres comme Mozart et Haydn furent d'abord des clavecinistes bien qu'ils eussent déjà connu le piano; mais avec Beethoven seulement commence l'ère véritable de cet instrument.

La *viole d'amour* était un instrument à cordes et à archet, se jouant comme le violon, ayant des rapports, en tant que sonorité, avec le violon et l'alto, eu égard au nombre et à l'étendue de ses cordes (six ou sept). Elle était plus grande que la viole simple et donnait l'accord en *sol*, clef de basse première ligne. Outre ses cordes ordinaires, la viole d'amour en possédait un certain nombre en métal qui passaient sous la touche et produisaient des sons concomitants. La viole d'amour était fort gracieuse avec sa forme allongée et sa jolie tête en bois sculpté; elle fut très usitée aux XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Meyerbeer en fit usage dans *les Huguenots*.

La *viole de gambe* ou basse de viole, de plus petite dimension que le violoncelle moderne, en diffère surtout par son accord de six et quelquefois de sept cordes en *ré*, clef de basse au-dessous des lignes *sol*, *mi*, *la*, *ré*. L'archet de la basse de viole avait la forme d'un arc. Les facteurs soignaient tout particulièrement ces instruments, comme la viole d'amour du reste; le musée du Conservatoire de Paris en possède de beaux spécimens.

Le *hautbois d'amour* descendait une tierce mineure plus bas que le *dessus* de hautbois. Son imperfection, au début, ne permettait de l'employer dans l'orchestre que pour la musique champêtre. Des clés lui furent ajoutées vers la fin du XVII^e^ siècle et les Besozzi l'améliorèrent. On sait quel degré de perfection il a atteint aujourd'hui et le parti qu'en tire le

célèbre artiste M. Gillet, à la « Société des Concerts ».

Quant à la *vielle*, son véritable nom était primitivement « rote », du mot *rota* ou roue. Les cordes sont frottées par une roue de bois enduite de colophane et les doigts de l'exécutant abaissent des cliquettes qui, appuyant sur les cordes, en changent la tonalité. De date très ancienne (XIe siècle), cet instrument fut très en faveur jusqu'au XVIIIe siècle; il est encore employé en province dans les réunions champêtres : en notre enfance, nous avons souvent entendu, au milieu des montagnes du Morvan, les joueurs de vielle. La qualité du son provient de la manière de donner le coup de poignet sur la roue. M. Grillet l'a remise en honneur et en joue fort bien (1).

Ces séances d'avril 1894, auxquelles prêtèrent leur concours divers conférenciers et des chanteurs de talent, furent continuées les années suivantes. La « Société des Instruments anciens » fut même appelée à se faire entendre en province et à l'étranger, notamment à Bruxelles, Genève, Cologne, Lille, Lyon, Marseille, Rouen. Tous ceux qui s'intéressent aux questions d'art musical rétrospectif ont pu ainsi passer quelques heures charmantes en compagnie des vieux maîtres, dont les noms étaient quelque peu tombés dans l'oubli.

Les travaux considérables de Diémer à Paris, soit comme professeur, soit comme virtuose, ne l'ont pas empêché de continuer, même dans ces dernières années, à faire des voyages artistiques à l'étranger : à Budapest, à Prague où il se fit entendre avec le fameux quatuor tchèque, à Vienne où il joua au Conservatoire sous la direction de Richter, à Berlin (Société philarmonique), à Londres avec Lamoureux dans la salle de concert de Queen's Hall, à Rome (en 1899) où il se rendit avec MM. Théodore Dubois et Delsart, à Naples, à Milan. Ces tournées furent pour lui de véritables triomphes qui le remplirent de joie sans modifier en quoi que ce soit ses dispositions natives pour la modestie et la simplicité.

* * *

Nous venons de prononcer les noms de modestie et de simplicité. Ce ne sont pas les seules qualités à l'actif du brillant artiste. La première de toutes est la bienveillance et nous en avons donné déjà un aperçu à l'égard de ses élèves. Mais on ne saurait trop y revenir, comme on va toujours involontairement à la lumière qui vous attire. Arrivé au sommet de la gloire, Diémer pouvait, grâce à l'indépendance que lui procurait la fortune, se reposer d'une vie de labeur dans l'auréole du succès. Il a voulu y ajouter celle de la bonté, qui est ce qu'il y a encore de mieux sur notre planète : il s'est fait l'éducateur des jeunes pour leur montrer la belle et bonne voie, celle du travail et de la probité. Non content de leur donner une instruction musicale forte et solide, il les a suivis à la sortie de l'école, soutenant leurs premiers pas dans la vie, comme le tuteur soutient la plante encore trop frêle pour croître d'elle-même, les encourageant en se produisant avec eux en public, leur procurant des leçons, en un mot leur servant de père dans leur carrière artistique. Il faut voir, aussi, comme tous l'adorent ! Cette adoration est sa plus belle récompense.

Il s'agit de finir par où nous aurions dû commencer : essayer de donner la physionomie du talent de Diémer. C'est un virtuose de race, un admirable lecteur, un styliste hors pair, — on pourrait dire un artiste sans fautes, si l'on ne craignait d'affaiblir par cette qualification un peu froide tous ses grands mérites. La sûreté, l'égalité du trait, le respect des traditions classiques ont fait de lui le merveilleux interprète des pages des vieux maîtres. Il faut lui avoir entendu exécuter, par exemple, une des pages fleuries de Jean Sébastien Bach sur le grand piano à queue d'Erard ou de Pleyel, — telle pièce de Rameau ou de Couperin sur le clavecin pour se faire une idée de son prodigieux talent. Devant le public, le calme est grand : c'est que, sans la moindre vanité, il a confiance en lui et qu'assuré de tirer de l'instrument mis à sa disposition tout l'effet possible, il arrive sur la scène avec une sécurité qu'il fait partager à ses auditeurs. C'est une grande force ! Aussi croyons-nous devoir reproduire à l'appui de notre dire ces lignes d'un bon juge en la matière, M. Ch. M. Widor: « Je n'ai jamais entendu que deux virtuoses sortir victorieusement de l'épreuve du *Concerto* en *mi*

(1) La majeure partie des renseignements sur les instruments anciens a été empruntée au *Dictionnaire des Instruments de musique* d'Albert Jacquot et au *Dictionnaire de musique* du Dr. Pierre Lichtenthal.

bémol de Beethoven, c'est Ritter et Diémer : ce qu'il faut de confiance en soi, d'expérience du public, de connaissance du maximum d'intensité fournie par un Erard ou un Pleyel à distance, d'absence de nervosité dans l'attaque de la touche pour que la corde ne chaudronne pas et que le son reste toujours gras et sympatique, ce qu'il faut d'éducation musicale, de respectueuse admiration pour l'œuvre interprétée, d'habileté à s'harmoniser avec l'orchestre, je ne saurais le dire ».

Nous n'avons pas parlé encore du compositeur : mais tout le monde connait ses charmantes pièces pour le piano, ses concertos, si bien mis en lumière par lui-même, sa musique de chambre, ses mélodies. Toutes ces œuvres émanent d'un musicien dont l'écriture est habile et dont l'imagination n'est jamais en défaut. En parcourant la nomenclature insérée à la fin de la présente biographie, on verra quelle somme de travail peut produire un artiste, lorsqu'il est doué de belles qualités natives et d'une force de volonté dont rien ne vient à bout.

HUGUES IMBERT

CATALOGUE DES ŒUVRES

I. — MUSIQUE DE CHAMBRE

Op. 20. Sonate, piano et violon . . . . . Durand
Op. 21. Premier Trio, piano, violon et violoncelle. . . . . Hamelle
Op. 22. Sonate, piano et violoncelle. . . Durand
Op. 23. Deuxième Trio, piano, violon et violoncelle . . . . Id.
Op. 34. Romance, piano et violoncelle . . Id.
Op. 35. Deux pièces pour hautbois et piano. Id.
Op. 46. Romance pour piano et violon . . Heugel
Op. 48. Caprice-Scherzando pour piano et violon . . . . Enoch

II. — ŒUVRES POUR INSTRUMENTS ET ORCHESTRE

Op. 31. Concert-Stück pour piano . . . Hamelle
Op. 32. Deuxième Concerto en *ut* mineur . Id.
Op. 33. Concert-Stück pour violon . . Id.

III. — MUSIQUE DE PIANO

Op. 2. Barcarolle . . . . Girod
Op. 3. Polonaise . . . . Heugel
Op. 4. Elégie . . . . Id.
Op. 5. Mazurka . . . . Id
Op. 6. Berceuse . . . . Id.
Op. 8. Première Valse de salon. . . . Id.
Op. 9. Impromptu-Valse. . . . . . . Id.
Op. 10. Marche religieuse de la *Flûte enchantée* (Mozart) . . . . . . Id.
Op. 11. Six pensées musicales . . . . Heugel
Op. 12. *Le Chant du Nautonier*. . . . . Id.
Op. 13. Impromptu-Caprice . . . . . . Id.
Op. 14. Deuxième Valse de salon . . . Id.
Op. 15. Première Nocturne . . . . . Benoist jne
Op. 16. *La Rêveuse au Rouet* . . . . . . Id.
Op. 17. Caprice. . . . . Heugel
Op. 18. Troisième Valse de salon . . . Lemoine
Op. 19. *Chanson de mai*. . . . . Id.
Op. 24. Deuxième Caprice . . . . . . Hamelle
Op. 25. Deux Orientales . . . . Durand
Op. 26. Deux pièces Romantiques . . . Id.
Op. 27. Deux pièces Intimes . . . . . . Enoch
Op. 28. Troisième Caprice . . . . . . Id.
Op. 29. Deuxième Mazurka . . . . . Lissarague
Op. 30. Promenade-Pastorale . . . . . Hamelle
Op. 31. Troisième Orientale . . . . . Durand
Op. 37. Grande Valse de concert. . . . Heugel
Op. 38. Quatrième Orientale. . . . . Durand
Op. 40. Cinquième Orientale. . . . . Id.
Op. 41. Prélude-Pastoral (paru dans le *Figaro musical*) . . . . Dupont
Op. 42. Caprice-Pastoral . . . . Durand
Dix-huit transcriptions symphoniques de quatuors de Mozart, Beethoven, Haydn . . . . Heugel
Rigaudon de Rameau (transcript.). Id.
Ouverture de la *Flûte enchantée* (transcription). . . . . Id.
Un volume des Clavecinistes français (vingt pièces transcrites) . . Durand
Op. 49. Minuetto . . . . Hachet

IV. — MÉLODIES

Vingt mélodies (un volume). . . Heugel
Mélodies détachées . . Heugel et Durand
Op. 39. Trio fantastique pour trois voix de femmes (*Les Sorcières*) . . . . Durand

V. — ŒUVRES INÉDITES

Sextuor pour piano et instruments à vent. (Exécuté à la Société des instruments à vent, dirigé par M. Taffanel).

LE MAITRE DE CHABRIER

ARISTIDE HIGNARD

Le cas d'Emmanuel Chabrier, se lançant dans la composition musicale, au sortir du collège, sans rien savoir de la technique; allant, lorsqu'il eut compris le peu de valeur de ses essais de début, quelques années plus tard, se mettre à l'école de des professeurs d'harmonie, tout en remplissant

des fonctions administratives au ministère de l'Intérieur; puis, à peine muni de quelques notions élémentaires, se plaisant à écrire des musiques faites pour être honnies dans les conservatoires, d'une recherche laborieuse et d'une complication à outrance, m'a toujours paru si extraordinaire que j'ai cru intéressant de rechercher l'influence que pouvait avoir eue sur cet élève bien doué par la nature, mais prodigieusement fantaisiste et indocile, l'enseignement de son maître Aristide Hignard. Th. Semet, qui donna quelque temps à Chabrier des leçons d'harmonie et de composition, me semble, en effet, pouvoir être négligé; Chabrier travailla plus longtemps avec Hignard et il semble que c'est chez ce professeur qu'il apprit le peu qu'il savait (1). Il lui resta toujours reconnaissant des conseils qu'il en avait reçus. Il en fut de même, d'ailleurs, de tous les musiciens qui furent les élèves d'Hignard; ils n'eurent qu'à se louer de ce maître bienveillant, plein de bonté et de dévouement. Il me paraît donc juste de faire revivre un moment, à propos de la première représentation de l'œuvre dernière de Chabrier, la figure artistique de l'homme qui fit éclore ce talent.

* * *

Hignard (Jean-Louis-Aristide), mort à Vernon (Eure) où il s'était retiré dans sa vieillesse, le 20 mars 1898, était né à Nantes, le 20 mai 1822. Il entra au Conservatoire en 1845, fut élève d'Halévy pour la composition, et remporta en 1850 le deuxième second grand prix de Rome. Il ne parvint pas au premier et cette circonstance dut influer sur sa carrière artistique. Comme la plupart des compositeurs français de cette époque, il fut attiré tout d'abord vers la scène. Le théâtre de sa ville natale lui joua, dès le 18 janvier 1851, un opéra-comique en un acte, le *Visionnaire* (2), paroles de Lorin et Perrot. On est quelquefois prophète dans son pays! Mais cela ne suffisait pas sans doute à l'ambition du jeune Nantais, car il pénétra au Théâtre-Lyrique, alors dirigé par Jules Seveste, avec le *Colin-Maillard*, opéra-comique en un acte, de Michel Carré et Jules Verne, qui fut joué le 28 avril 1853. La partition a été éditée; elle contient au début un amusant trio sur une situation assez bouffonne : trois amoureux attendant chacun leur belle dans un bois et se demandant si c'est pour elle que les autres sont venus. M. Jules Verne, avant de devenir l'auteur de tant de romans scientifiques qui ont fait le bonheur de générations d'écoliers, avait débuté par écrire des comédies ; il était alors secrétaire du Théâtre-Lyrique. Né, lui aussi, à Nantes, il se lia avec Hignard, lui fournit de nombreuses poésies à mettre en musique et devint son collaborateur fidèle. Il écrivit donc pour lui avec Michel Carré, les *Compagnons de la Marjolaine*, un acte, qui fut représenté le 6 juin 1855 sur cette scène, dont Perrin avait pris la direction en 1854; puis, tout seul, *M. de Chimpanzé*, opérette en un acte, donnée aux Bouffes-Parisiens, le 18 février 1858; et de nouveau avec Michel Carré, l'*Auberge des Ardennes*, un acte bouffe (Théâtre-Lyrique, 1er septembre 1860). Dans la même année 1860 (14 janvier), Hignard avait fait jouer aux Bouffes-Parisiens le *Nouveau Pourceaugnac*, opéra-comique en un acte, sur un livret assez divertissant de Scribe et Poirson; l'année suivante (25 janvier 1861), il y revint avec une opérette en deux actes, les *Musiciens de l'orchestre*, paroles de Bourdois, composée en collaboration avec L. Delibes qui, lui aussi, débuta au théâtre par une longue série d'opérettes, et Erlanger. C'était une farce de carnaval où l'on voyait une actrice, Mlle Tostée, tenir l'emploi de chef d'orchestre, les acteurs Désiré, Guyot, Bache, ceux de symphonistes discordants, et ahurir le public par des scènes dans la salle (1).

Sans devenir célèbres, ces divers ouvrages eurent un certain succès et montrent que chez Hignard le goût de la musique sérieuse, qui allait s'attester dans ses œuvres ultérieures, s'alliait, comme chez son élève Chabrier, avec celui de la bouffonnerie. Il y a des rythmes gais et pleins d'entrain dans celles de ces partitions qui furent publiées, notamment dans le *Nouveau Pourceaugnac*.

C'est, évidemment, dans la même période (leur style à la mode de 1850 le dit) que furent composées la plupart des romances et chansons qui forment les deux premiers recueils de ses *Rimes et Mélodies*, de douze chacun, publiées chez Heu, 8, rue la Chaussée d'Antin, ainsi qu'un certain nombre d'autres mélodies et duos (non réunis) et un *Ave Maria*, qui eut quelque succès. Elles sont écrites pour la plupart sur des sujets un peu fades ou faussement pittoresques, comme on les aimait

(1) L'époque à laquelle Chabrier suivit chez Hignard un cours d'harmonie et de contrepoint est difficile à déterminer exactement; c'est, vraisemblablement, entre 1865 et 1870 qu'elle se place.

(2) D'après *Le Théâtre à Nantes depuis ses origines* de M. E. Destranges, Hignard aurait donné en 1851 au théâtre Graslin un opéra-comique en un acte : *Les Fiancés bretons*. Ne serait-ce pas le même ouvrage que le *Visionnaire?*

(1) *La Biographie universelle des musiciens*, continuée par M. Pougin, cite en outre deux opéras-comiques inédits : les *Mules de Fleurette* et la *Mille et deuxième nuit*, ainsi que deux opérettes de salon : *A la porte* et le *Joueur d'orgue*.

en ces temps lointains. Bien que d'écriture plus soignée que les œuvres similaires de M. Reyer, par exemple, elles ne sont pas à comparer comme charme aux *Lieder* de Schubert et de Schumann, ni même aux premières mélodies de Gounod. Hignard traitait le plus volontiers les rythmes à 2/4, 3/4 et 12/8, la plupart du temps en couplets de coupe identique et chantés sur le même accompagnement.

Dans le troisième recueil publié beaucoup plus tard (chez Louis Gregh, successeur de Heu), la forme mélodique est plus intéressante, plus variée, plus moderne, tout en restant toujours dans la tradition française de cette époque.

Le musicien traite assez habilement les sujets qui admettent la couleur archaïque, le pastiche du style ancien, comme, dans le second recueil : les *Stances à la Marquise* de Pierre Corneille, rythmées à 6/4, une *Villanelle* à deux temps sur une poésie de Desportes, un madrigal de Voiture, la *Belle Julie d'Angennes*, et, dans le troisième : une *Odelette* de Ch. d'Orléans, un sonnet attribué à M[lle] de la Vallière, dont la fin est posée sur un rythme noble de menuet, enfin, *Hélène,* sonnet de Ronsard. Plus personnelles sont : les *Crêpes,* chanson bretonne à 2/4, gaie et lestement troussée, un *Lamento d'amour* à 12/8 et l'*Absente* à 3/4, avec son gracieux et persistant accompagnement syncopé, qui charment par la sincérité du sentiment, *Vieux refrain* sur des paroles de Max. du Camp, qui évoque la chanson populaire : *Nous n'irons plus au bois*, en la mêlant à des idées plus modernes et en la modifiant par l'harmonie, suivant un procédé qu'en ce temps-ci M. Pierre de Bréville a employé avec succès dans ses mélodies : le *Furet*, les *Lauriers sont coupés*, *Il ne pleut plus, bergère*, etc.

Ce dernier recueil de mélodies en comprend vingt-quatre. J'ai cité celles qui offrent aujourd'hui le plus d'intérêt. Toutes sont écrites avec pureté, agréablement harmonisées et d'une forme personnelle, sinon toujours originale, parfois un peu trop travaillées et d'une venue pas toujours très franche.

*
* *

J'arrive à l'œuvre capitale d'Hignard, son *Hamlet*, dont il publia la partition de piano et chant à ses frais, en 1868, quelques jours avant la représentation à l'Opéra de l'*Hamlet* de A. Thomas. Cet ouvrage avait été écrit cinq ans auparavant (1) et l'on conçoit que l'auteur fût soucieux de prendre date, quoique, à vrai dire, il n'y ait aucun rapport entre sa composition d'un *Hamlet* traduit de Shakspeare intégralement et traité en drame lyrique, et l'étrange fable inventée par Michel Carré et M. Jules Barbier, accommodée par A. Thomas au goût des chanteurs de son temps.

« *Hamlet*, écrivait-il dans son avertissement daté du 2 février 1868, est un drame psychologique qui paraît rebelle à la forme musicale, à moins de l'adapter au moule banal des autres opéras et d'en sacrifier les parties les plus humaines et les plus belles. Nous ne l'avons pas voulu. » Voilà sans doute pourquoi les théâtres restèrent fermés à l'*Hamlet* d'Hignard qui est une œuvre remarquable, tandis qu'ils s'ouvrirent tout grands pour un autre *Hamlet, adapté au moule banal de l'opéra*, lorsque son succès eut été consacré par le goût parisien. Ce qui, dans la pensée d'Hignard, ne comportait pas la forme lyrique, est traité en « déclamation soutenue par des mouvements d'orchestre », suivant un procédé qui fut repris vingt ans plus tard par M. Massenet dans *Manon* et fort goûté à cette époque. Sur le principe même de cette disposition scénique, on pourrait faire des réserves, « l'opéra et le drame venant s'ajouter l'un à l'autre », remarquait M. Heulhard dans le *Figaro* (23 avril 1888). Il objectait aussi qu'en général les chanteurs ne sont pas des comédiens et ne savent pas dire le parlé. Aussi, l'œuvre d'Aristide Hignard ne put trouver asile que vingt ans plus tard, à Nantes, sous la direction Paravey, le 21 avril 1888. Quelques critiques parisiens avaient fait le voyage pour entendre chanter ce drame lyrique par M[me] Vaillant-Couturier (Ophélie), M[me] Mounier, douée d'une généreuse voix de contralto (Gertrude), M. Laurent, ex-ténor de l'Opéra (Hamlet), M. Couturier (Laërte), M. Malzac (Claudius). Les parties qui produisirent le plus d'effet furent la scène de l'Esplanade, le ballet, le septuor final du troisième acte, les funérailles d'Ophélie. Mais l'exécution fut hésitante : les répétitions avaient été hâtives et

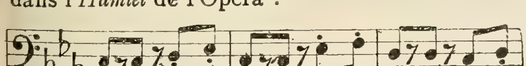
(1) Le sujet d'*Hamlet* avait particulièrement séduit les compositeurs à cette époque, car M. V. Joncières, à peine sorti du Conservatoire, avait écrit des intermèdes pour le drame de Shakspeare. Il fit entendre cette partition dans un concert organisé par lui en mai 1863, et qui débutait par l'audition d'une gavotte de Bach qu'il avait orchestrée; son œuvre se composait d'une ouverture en laquelle Elwart, qui fut le professeur d'harmonie de M. Joncières, avait remarqué une phrase expressive des violoncelles, d'une marche avec chœurs, d'une chanson d'Ophélie que dit M[me] Niveta-Grenier, d'un entr'acte symphonique exprimant les reproches adressés par Hamlet à sa mère, d'une chanson du fossoyeur qui fut bissée, d'une marche funèbre avec cloches, et d'un mélodrame pour la scène du duel. Quand M[me] Judith alla jouer à Nantes l'*Hamlet* d'A. Dumas et Paul Meurice, le 19 septembre 1867, M. Joncières y adapta sa musique; elle fut exécutée deux mois après, à la Gaieté, par un orchestre de quarante musiciens placés sous sa direction, lorsqu'il plut à la tragédienne de renouveler cette tentative curieuse devant le public parisien (30 novembre 1867). L'exécution fut médiocre.

incomplètes ; des coupures avaient été pratiquées.

M. Heulhard, qui représentait le *Figaro*, reconnaissait le mérite de l'œuvre, en faisant remarquer qu'elle off.ait des « motifs traités dans des cadres réguliers, avec phrases mélodiques développées, finales construits sur des bases italiennes, chœurs rythmés avec cette fermeté mâle dont on s'écarte tant dans l'école anarchique ». A côté des « pages de maître » que je viens de citer et qui « révèlent un solide tempérament lyrique », il en découvrait « beaucoup de jolies et de pittoresques, semées dans le ballet, dans les entr'actes et les passages de demi-caractère ».

Je ne vais point analyser en détail cette partition dont notre collaborateur M. Et. Destranges a rendu compte à cette époque aux lecteurs du *Guide Musical*. Mais elle contient certaines pages sur lesquelles il me semble intéressant de revenir.

Bien que la forme de cet ouvrage n'ait rien de révolutionnaire et soit coulée dans les moules traditionnels, il y a en général dans les chœurs, et cela se remarque dès le premier tableau, une vigueur, un accent nerveux, une franchise de rythme, qui diffèrent absolument des pauvretés chorales d'A. Thomas. Je n'en dirai pas autant des parties sentimentales, qui sont généralement assez fades. Le compositeur emploie souvent la coupe à 9/8 qui l'induit à écrire des phrases banales. Il en est ainsi par exemple des stances du premier acte : *Fidélité, ton nom est femme!* mais l'*arioso* en *fa* d'Hamlet s'adressant au spectre : *Que tu sois un esprit bienfaisant ou coupable*, est chaleureux et vivant, bien que finissant sur une cadence banale. Toute cette scène de l'Esplanade, quoi que traitée avec des procédés très simples, est saisissante. Elle commence par un chœur d'orgie, brillant et vulgaire, *brindisi* rythmé à 6/8, qui a de l'allure, fait apparaître le spectre sur un mélodrame à 3/4, dont le dessin obstiné présente une analogie singulière avec le motif analogue qui accompagne le spectre dans l'*Hamlet* de l'Opéra :



On pourra le comparer avec le thème d'A. Thomas, qui est rythmé à quatre temps. Ne pas oublier que la partition d'Hignard est antérieure. Le récit du spectre, tantôt déclamé, tantôt chanté, est conforme à la scène de Shakspeare. Un bon trio entre Hamlet et ses amis sert de finale au premier acte.

Dans le deuxième acte, je signalerai le chœur vif à 2/4 en *si* bémol des comédiens, chœur rythmé en galop d'opérette, qui convient autrement à la situation que le lugubre : *Princes sans apanages* de Thomas. Le monologue d'Hamlet : *Etre ou ne pas être*, est déclamé sur un mélodrame *lento* à 3/2 en *la* mineur, intéressant par l'harmonie, remarque M. Destranges. Soit, mais ces réflexions philosophiques ne me paraissent pas être du domaine de la musique (1). Dans la scène suivante avec Ophélie, le rondeau en *mi*, brusque d'allure : *Vite au couvent*, est bien dans le sentiment de Shakspeare.

Toute la scène de la pantomime est très supérieure, dans l'œuvre d'Hignard, à la partie correspondante de l'opéra de Thomas. C'est là qu'il a intercalé son divertissement. Il est court et se compose de quatre airs de ballet seulement, un pas *scanien*, une danse danoise, une fringante mazurka dont le *trio* en *fa*, ainsi du reste que le galop final en *ré*, donne l'impression de la musique de Grieg avant Grieg. Rien d'étonnant à cela puisque Hignard, qui avait fait un voyage dans les pays du Nord, en avait rapporté des thèmes danois, suédois et norvégiens. Ce ballet est charmant, très fin, délicat d'harmonie et dansant. Le *finale*, exposé par Claudius : *Par cette étrange scène, je me sens agité*, avec réponses des autres personnages : *il paraît agité*, est traité suivant la formule ; mais transformé par un air joyeux d'Hamlet qui dérive du thème initial du septuor, il se termine en valse. Au tableau suivant, la prière du roi en *ré* est infiniment meilleure que le sinistre *cantabile* du Claudius de A. Thomas. L'entrée d'Hamlet venu pour le frapper a lieu sur un motif agité qui a été exposé dans la ritournelle. Sur la grande scène d'Hamlet et de Gertrude, je partage entièrement l'avis de M. Destranges. Les concessions aux usages de l'opéra n'empêchent pas qu'elle ne soit traitée avec énergie et vraiment pathétique.

La scène de la folie d'Ophélie n'est peut-être pas très originale au point de vue musical, mais elle est conçue avec une simplicité tout à fait dans le sentiment du drame de Shakspeare et non pas en rôle de chanteuse légère.

C'est un délice d'entendre cette candide enfant dire simplement les romances mélancoliques et les couplets joyeux (*Demain, jour de saint Valentin*)

(1) Dans ses *Traducteurs de Shakspeare en musique*, H. Lavoix, comparant les trois partitions d'*Hamlet* de Thomas, Hignard et M. Joncières, approuvait ce dernier de n'avoir fait ni chanter, ni souligner par l'orchestre le monologue, de l'avoir seulement préparé par un entr'acte « où l'idée, grâce à des modulations nombreuses et élégantes, est remplie d'un certain caractère vague qui répond à la situation. »

avec une incohérence touchante et distribuer ses fleurs à ses amis et parents, au lieu de les offrir à des indifférents. On ressent à cette vue l'indignation de Laërte qui revient, porté par une émeute vengeresse, vigoureusement traduite, demander compte au roi de la mort de son père. Ce Laërte-là n'est pas le *ténorino* fadasse et sans caractère de la version Carré-Barbier. La mort d'Ophélie est rapportée par la reine dans une ballade un peu démodée à 9/8 : *Auprès du ruisseau qui baigne les saules*.

Le cinquième acte est peut-être le plus intéressant de la partition. Il débute par un *allegretto* instrumental en *mi*, charmant de grâce scandinave et de simplicité, qui sert de ritournelle à la chanson du fossoyeur et de mélodrame pour la scène entre Hamlet et Horatio, au cimetière. La marche funèbre, avec le chant liturgique : *A portâ inferi*, le chœur des jeunes filles : *Dans le Seigneur repose*, l'intervention de Laërte, la lutte dans la fosse avec Hamlet, sur des mélodrames, forment un ensemble d'une tenue sobre, d'un art sincère et vrai. Aussi conforme au dénouement skakspearien est le tableau suivant, avec le duel d'Hamlet et d'Horatio, les fanfares fêtant le vainqueur, ses mélodrames agités et fougueux, la mort d'Hamlet et l'arrivée de Fortinbras sur une marche en *si* bémol, construite sur un thème norvégien. Un épilogue *maëstoso* à 4/4 en *sol* mineur : *Ces princes étaient grands, cette reine était belle*, d'un style large et expressif, fait, écrivait M. Reyer dans le *Journal des Débats*, le 20 mai 1888, « une conclusion très noble à l'œuvre puissante d'A. Hignard ».

* * *

En dehors de cette partition, dont le succès à Nantes ne pouvait lui faire oublier vingt années de déboires, d'obscurité, de travail ingrat, Hignard écrivit quelques mélodies détachées, des chœurs d'orphéons publiés en 1870, trois chœurs d'hommes : *Intermède de Molière*, *Sérénade napolitaine*, la *Mascarade*, édités en 1887 par Hartmann, de nombreux arrangements de piano, et, enfin, comme œuvres originales pour cet instrument, douze *Valses concertantes* (Durand, 1871), et douze *Valses romantiques* (Hartmann, un peu plus tard) à quatre mains.

Les *Valses concertantes* offrent une série de rythmes fringants, alanguis, nonchalants, onduleux, extrêmement variés et personnels, rehaussés d'une harmonie très élégante et soigneusement ciselée. Les *Valses romantiques* se recommandent par les mêmes qualités.

Il est donc singulier que les éditeurs n'aient pas fait meilleur accueil à ce compositeur d'un talent très clair, très distingué et qui leur eût apporté de la musique de piano réellement supérieure à ce qu'ils publient ordinairement. Mais Hignard était timide et fier, peu intrigant, peu apte à la lutte et il attendait chez lui que les gens de goût vinssent lui demander ses œuvres. Le professorat auquel il s'adonnait avec un réel dévouement, lui prit ainsi le meilleur de son temps.

Voici comment M. Reyer appréciait la partition d'*Hamlet* : « C'est de la musique bien faite, mélodique presque toujours, parfaitement écrite pour la voix et peu compliquée. L'harmonie en est très claire, avec de rares dissonances, *toujours très adoucies*. On y chercherait inutilement un de ces accords qui vous font dresser l'oreille ou les cheveux. » J'ajoute, non plus d'après *Hamlet* seulement, mais en considérant l'ensemble de l'œuvre d'Hignard, ses pièces pour piano et ses mélodies notamment, que la tonalité est observée avec soin, les modulations naturelles, aisées, proches du ton principal et bien amenées. Cela n'a rien de commun avec les bizarreries de Chabrier dans l'écriture vocale, avec ses outrances harmoniques, que M. Kufferath caractérisait ainsi dans le *Guide* du 16 septembre 1894 : « Quintes successives, fausses relations, accords altérés à seule fin qu'ils cessent d'être parfaits, dissonances non préparées et résolues ensuite de la façon la plus imprévue », avec sa polyphonie hasardeuse et téméraire.

Cependant, si l'on tient compte de l'éducation classique d'Hignard, on remarquera que son harmonie, si peu subversive qu'elle soit, est extrêmement délicate et recherchée et que, timide dans ses productions, il a pu l'être moins dans son enseignement. Mais s'il enseigna les règles à Chabrier, celui-ci se fit une joie de les violer et se laissa le plus souvent conduire par sa fantaisie exubérante. De sorte qu'il est permis, je crois, de conclure avec les notices des dictionnaires et tout en rendant justice à son maître, que Chabrier s'est surtout formé lui-même. Ce fut à la fois sa force et sa faiblesse.

Georges Servières.

Chronique de la Semaine

PARIS

S'il était besoin de faire une fois de plus la preuve que le mélange du dialogue parlé avec l'élément musical, dans un opéra, est une chose vraiment déplaisante, on pourrait s'en convaincre en allant entendre la prose, même remaniée, de M. Alexandre Duval à l'Opéra-Comique, dans *Joseph*. Nous remercions donc une fois de plus M. Bourgault-Ducoudray d'avoir bien voulu com-

poser les récitatifs que l'on sait pour l'Académie nationale de musique, comme il faudra toujours féliciter Berlioz, d'avoir écrit les récitatifs pour le *Freyschütz* de Weber, lorsqu'il fut donné à l'Opéra de Paris en 1841. Autant nous devons vigoureusement blâmer ceux qui se permettent de déranger les partitions des grands maîtres en y ajoutant des parties d'instruments dans l'orchestration, autant il faut, selon nous, approuver la transformation en récitatifs de ce dialogue parlé, dont on faisait usage autrefois dans les opéras et qui assimilait de belles et nobles œuvres à de simples vaudevilles. Nous trouverions certes étrange qu'à la Comédie-Française, Mounet-Sully interrompît une des superbes tirades d'*Hamlet* ou de *Ruy Blas* pour nous chanter un air quelconque. Ne devons-nous pas faire les mêmes réserves lorsque nous voyons à l'Opéra-Comique les chanteurs s'interrompre pour débiter d'une manière lamentable une prose non moins lamentable? Notez que les artistes de l'Opéra-Comique ont étudié le chant et non la déclamation, et qu'il n'est pas possible de leur demander d'égaler, dans la diction, les acteurs du Théâtre-Français.

C'est une exception rare de voir un chanteur, comme M. Bouvet, déclamer avec une aussi merveilleuse compréhension le rôle de Jacob. Il peut perdre sa voix; les portes du Théâtre-Français lui seront ouvertes, et il ne sera pas déplacé dans la troupe des comédiens. Son succès a été grand à l'Opéra-Comique; mais ce succès ne diminue en rien la force de nos arguments.

On connaît la jolie voix de M. Maréchal; peut-être sied-elle mieux dans les œuvres modernes que dans les anciennes! Les beaux airs de *Joseph* ont été dits méanmoins, par lui, avec beaucoup d'ampleur. M. Lubert est un Siméon farouche et dramatique à souhait; mais son organe ne sonne pas toujours comme il faudrait. M^{lle} Mastio remplissait le rôle de Benjamin, et M. Dufour celui d'Uthobal; ils ont été à la hauteur de leur tâche.

Quel merveilleux décor que celui du deuxième acte, dû au pinceau d'un jeune décorateur, M. Jusseaume! Un véritable Marilhat! A lui seul, il suffirait pour faire courir le tout Paris à l'Opéra-Comique.

Il est impossible de conduire l'orchestre avec plus de finesse et d'entente des nuances que M. Messager. H. IMBERT.

⚜

Le Théâtre-Lyrique des frères Milliaud vient d'ajouter deux œuvres encore à son répertoire. Honneur et prospérité à une entreprise qui s'affirme par autant de travail et de soins artistiques! Qu'importe si ces reprises ne sont pas toutes du même intérêt, ni pour nous tout au moins — de la saveur rétrospective? L'important, pour s'imposer décidément au public et lui persuader qu'on ne saurait se passer de cette troisième scène lyrique, c'est de paraître bien vivant et de renouveler constamment l'affiche. Or, c'est à quoi les directeurs se sont appliqués dès l'abord, avec un succès qu'il faut reconnaître.

Aussi bien, le répertoire essentiel du Théâtre-Lyrique, l'ancien et aussi ceux, plus éphémères, qui l'ont suivi, est tellement riche qu'on n'a que l'embarras du choix pour les lendemains des œuvres nouvelles et actuelles. Au *Duc de Ferrare*, qu'on a plaisir à voir affirmer encore ses réelles qualités, à l'excellente reprise de *Martha*, si chaleureusement soulignée par un public non moins nombreux, on vient de faire succéder une pièce beaucoup moins remarquable, mais dont le romanesque et la variété pittoresque ont toujours gagné la cause : *Si j'étais roi* d'Adam. C'était encore là une partition jadis admise au répertoire de l'Opéra-Comique. Donnée le 4 septembre 1852 par Carvalho, elle a été jouée sans arrêt jusqu'en 1863, avec un total de cent soixante-seize représentations, suivant les relevés d'Albert Soubies. Toutes les entreprises intermittentes qui ont suivi, entre 1877 et 1889, à la Gaîté notamment, l'ont mise sur leurs programmes. Mais, en somme, il y avait dix ans qu'on ne l'avait entendue à Paris.

C'est une copieuse et facile partition, qui ne manque pas de gracieuses choses, au milieu de beaucoup d'autres fortement vulgaires, et dont plusieurs pages haussent très heureusement de ton, parmi trop d'autres que l'on qualifierait aujourd'hui de refrains d'opérette. Quelques coupures adroites seraient certainement bien venues dans cette anecdote orientale de pêcheur (de Goa), roi d'un jour, par le caprice du vrai roi, et prince de fait, à la fin, par l'amour qu'il a su inspirer à la sœur du roi autant que par la bravoure avec laquelle il sauve le trône et le pays.

L'interprétation a été soigneuse, comme d'habitude, et, pour quelques artistes, même remarquable; M. Leprestre, par exemple, plein de chaleur dans Zéphoris; M. Soulacroix, toujours adroit virtuose dans le roi; M. Bourgeois, extrêmement comique dans l'épisodique vieux juge Zizel; M^{lle} Parentani, brillante dans les vocalises acrobatiques de Néméa. Nommons encore M^{lle} Lebey, gracieuse et piquante à son ordinaire, et M. Dreux-Brun.

Quelques jours après, nouvelle reprise, plus modeste, un lever de rideau, *Bonsoir, monsieur Pantalon* de Grisar. Cette fois, c'est un emprunt au répertoire de l'Opéra-Comique, mais il y avait si longtemps que celui-ci n'y pensait plus! L'amusante et originale bouffonnerie n'a, en effet, couru que deux carrières, l'une du 29 février 1851 jusqu'en 1861, l'autre de 1869 à 1874, et depuis, le souvenir seul en était resté parmi les habitués de notre seconde scène lyrique. L'interprétation, avec MM. Villars et Boursier en tête, a été très suffisamment plaisante. H. DE CURZON.

⚜

De toutes les élèves de Mme Rosine Laborde entendues à la salle Pleyel, le 8 juin, Mlle Gerville-Réache est celle qui donne les plus brillantes promesses. Elle marche sur les traces de Mlle Delna et elle est destinée à la remplacer à l'Opéra-Comique. La voix est ample, chaude; les notes de contralte sont très étoffées. Nous nous permettrions de l'engager à ne pas traîner certaines notes, défaut que nous avons signalé plusieurs fois chez Mlle Delna. Mlle Gerville-Réache a fort bien nuancé l'air de Marceline dans l'*Attaque du Moulin* de M. A. Bruneau. Après elle, il nous faut citer Mlle Nilda, dont l'organe sympathique et ample a fait merveille dans Habanera de *Carmen*, — Mme Gauley-Texier, artiste déjà fort expérimentée, mais dont certaines notes du médium devraient être corrigées, — Mlle Sylva, qui promet, mais n'a pas toujours chanté juste l'air de la Reine de la nuit de la *Flûte enchantée*, — Mlle Torrini, dont l'ampleur de la voix ne correspond pas à l'ampleur de la personne, mais qui a du charme, — puis Mmes ou Mlles Blum, Dubourg, Gour, Druna, de Veaux, Porta, Auerbach, Mac Master, Fidès da Costa, L. Garelly, Wladimirsky. Quelques-unes de ces élèves sont encore fort jeunes, par suite quelque peu inexpérimentées, et devraient encore patienter et travailler avant de se produire en public. Citons encore M. Nepomusky, qui prêtait son gracieux concours à cette séance et dont la voix de ténor sera bonne, lorsqu'il aura moins d'accent. Enfin, terminons par des compliments à Mlle Delly Delaspre, pour l'intelligence avec laquelle elle a dit de charmantes et courtes poésies.

Une superbe lyre en fleurs a été offerte à l'excellent professeur, Mme Rosine Laborde, dont les victoires ne se comptent plus. H. I.

⚜

Si, après l'audition du 14 juin à la salle Erard, nous avions à classer les élèves de M. L. Diémer, notre embarras ne serait pas grand : nous donnerions le premier prix à M. Georges de Lausnay (premier accessit de 1898), qui possède des doigts ravissants et une technique déjà parfaite, puis le second prix à M. Alfred Casella, neveu du célèbre violoncelliste, qui obtint au Conservatoire un deuxième prix en 1898. C'est un musicien dans l'âme, doué d'une mémoire prodigieuse. Un peu après lui, nous placerions M. Grabriel Grovlez, deuxième prix de 1897, et nous le ferions suivre de près de M. Crélerot. Quant à MM. Lortat-Jacob, André Turcat et Arcquet, nous leur décernerions presque *ex æquo* des mentions fort honorables.

La séance se composait deux parties, la première consacrée aux morceaux d'examen (Chopin, Saint-Saëns, Guiraud, Schumann, Balakirew), la seconde aux œuvres modernes (Th. Dubois, G. Fauré, Ch.-M. Widor, Massenet, G. Pierné).

Tel professeur, tels élèves! H. I.

⚜

Un nombreux auditoire se pressait salle Erard, à la dernière matinée où Mme Marthe Crabos réunissait ses élèves, dont on a pu apprécier les rapides progrès. De fort belles voix, très applaudies, ont fait grand honneur à la méthode de l'habile professeur. On a fait le plus flatteur accueil aux artistes qui prêtaient leur concours, Mlle P. Linder, premier prix de harpe, MM. Lematte, flûtiste de l'Opéra-Comique et Laurens, compositeur. Mme Crabos a charmé ses auditeurs en interprétant diverses œuvres de choix avec toute l'autorité de son grand talent, notamment *Le Ménestrel* d'Ed. Laurens, l'air d'*Ascanio* et la *Flûte invisible* de Saint-Saëns, où M. Lematte a partagé le grand succès de la cantatrice. Trois chœurs d'un ensemble parfait ont été vaillamment enlevés au cours de la séance.

⚜

Voici la distribution, en double et en triple, de la *Prise de Troie* de Berlioz, qu'on vient de mettre à l'étude, à l'Opéra, juste trente ans après la mort de son auteur :

MM. Renaud, Noté et Bartet, Chorèbe; Lucas Courtois, Enée; Chambon, Delpouget, l'ombre d'Hector; Delpouget, Paty, Priam; Douaillier Panthée; Cabillot, Gallois, Hélénus; Paty, Cancelier, un chef grec; Pélogat, uu soldat troyen Mmes Delna, Cassandre; Beauvais, Vincent, Hécube; Sauvaget, Mendès, Ascagne; Mendès, Mathieu, Polyxène.

⚜

Le *Roi Arthus*, l'œuvre posthume en trois actes d'Ernest Chausson va être publiée.

La maison Choudens la fera paraître le mois prochain.

Il se pourrait bien que Paris eût la primeur de cette œuvre.

BRUXELLES

L'ouverture des concours de l'année 1899 au Conservatoire a eu lieu le vendredi 16 juin, à dix heures du matin.

Les classes d'orchestre ainsi que celles d'ensemble vocal ont défilé devant un public assez nombreux. Rien de remarquable. Il faut pourtant citer la classe préparatoire d'orchestre sous l'excellente direction de M. Van Dam, qui a montré ce que l'on peut faire avec de la persévérance et du sentiment artistique. Le jeune chef nous a fait entendre par son orchestre, composé de jeunes Anglaises et de jeunes Belges, une charmante symphonie concertante du papa Haydn. Cette symphonie est peu connue; je ne crois pas qu'elle ait été jamais jouée au Conservatoire. La netteté du trait, le phrasé, le rythme du vaillant petit orchestre font le plus grand honneur à M. Van Dam. Les soli de cette symphonie concertante étaient joués par Mlle Leton, violoncelle, et MM. Wagemans et Bayot.

Les chœurs ont été médiocres. Deux chansons françaises des XVII^e et XVIII^e siècles, mises à quatre voix par M. Gevaert, ont fait, cependant, très bonne impression.

La classe d'orchestre, sous la direction de M. Colyns, s'est fait entendre dans une ouverture de concert de son chef, œuvre un peu longuette.

Pour finir, une exécution à grande vitesse de l'ouverture du *Mariage secret* de Cimarosa, sous la direction de M. Agniez.

Mardi 20 juin, instruments à embouchure, saxophone. Professeur, M. Beeckman. Un seul concurrent, M. Van Malder, qui a obtenu un second prix.

Trompette. Professeur, M. Goyens. Quatre concurrents. Premier prix : MM. Malengré, Van Engelen; deuxième prix : M. De Hertogh; deuxième accessit : M. Boëhme.

Trombone. Professeur : M. Seha. Deux concurrents. Deuxième prix : M. Fruy.

Cor. Professeur : M. Merck. Trois concurrents. Premier prix : M. Heynen; deuxième prix avec distinction : M. Delbovier; deuxième prix : M. Marc. M. Delbovier possède une très jolie sonorité, alliée à une très grande sûreté; c'est une récompense bien méritée. M. Merck a ensuite dirigé un septuor pour cor par M. Schacken. L'exécution en a été très bonne.

M. Seha a dirigé sa classe d'instruments à embouchure. Il a su leur inculquer beaucoup de rythme et un joli phrasé. La sonorité de l'ensemble est très pleine et agréable.

Jeudi 22 juin, concours de clarinette. Professeur : M. G. Poncelet. Dix-neuf concurrents! Premier prix avec distinction : MM. Alard et Adam; premier prix : MM. Vandenbroeck et Casse; rappel de deuxième prix avec distinction : M. Struchmann; deuxième prix avec distinction : MM. Langenus et Rimbout; deuxième prix : MM. Denis, Guilmot, Robberecht, Van Herck, Depestel; premier accessit : M. Dooms; deuxième accessit : M. Schokaert.

La classe d'ensemble des clarinettes s'est ensuite fait entendre dans la première partie de la troisième *Symphonie* de Mozart. Ensemble excellent, sonorité très égale et douce.

Hautbois. Professeur : M. Guidé. Huit concurrents. Premier prix avec distinction : MM. B. De Busscher et Marteaux; deuxième prix avec distinction : M. A. De Busscher; deuxième prix : MM. Empain et Jadoul; premier accessit : MM. Trullemans, Otten et Parmesaen.

Concours remarquable et remarqué.

Presque tous ces élèves possèdent un beau style; ils phrasent bien. Ce sont, avec la belle sonorité, les qualités dominantes de leur professeur, auquel M. B. De Busscher, son frère et M. Marteaux font le plus grand honneur. Comme épreuve supplémentaire, MM. B. De Busscher et Marteau ont fait entendre une *Elégie* pour cor anglais de M. Wallner.

Flûte. Professeur : M. Anthoni. Sept concurrents. Premier prix avec distinction : M. Demont; premier prix : M. Bury; deuxième prix avec distinction : M. Vilain; deuxième prix : MM. Gaillard, Paré, Vanderkelen et Cluytens.

A citer parmi ces jeunes gens, MM. Gaillard, Vilain et Cluytens; beau mécanisme et beaucoup de sûreté.

PAUL MAGNY.

Les concours se poursuivront la semaine prochaine, voici dans quel ordre: lundi 26, à 9 heures, musique de chambre; à 3 heures, harpe; mercredi 28, à 10 heures, piano (hommes); jeudi 29, à 9 et à 3 heures, piano (jeunes filles); lundi 3 et mardi 4 juillet, à 9 et à 3 heures, violon; vendredi 7, à 10 1/2 heures, chant théâtral (jeunes filles); samedi 8, à 9 et à 3 heures, chant théâtral (jeunes filles); samedi 15, tragédie et comédie : à 9 heures (hommes); à 3 heures (jeunes filles).

⚜

Les concerts du Waux-Hall, quand le temps permet qu'ils aient lieu, ne sont pas sans offrir de l'intérêt cette année.

Leur jeune et énergique chef, M. Rulhmann, n'a pas craint d'aborder les grandes œuvres du domaine de la symphonie et le public lui en a su gré. C'est ainsi qu'il a porté au programme de ses auditions du jeudi et du dimanche des symphonies de Beethoven, Mozart et Haydn, tout en faisant une large part aux virtuoses du chant et de l'archet.

Il faut louer ces initiatives intelligentes.

⚜

Ainsi que nous l'avons annoncé, l'*Apollonide* de Leconte de Lisle et Franz Servais sera l'une des premières nouveautés de la saison prochaine au théâtre de la Monnaie. Les décors viennent d'être commandés à MM. Devis et Lynen, ce qui fait supposer que l'œuvre passera au début de la campagne.

Après l'œuvre de Franz Servais, MM. Stoumon et Calabresi donneront *Thyl Uylenspiegel,* le nouvel opéra de MM. Cain et Lucien Solvay, musique de M. Jean Blockx.

Le rôle de Thyl sera créé par le ténor Jérôme; quant à celui de Nèle, les directeurs voudraient le donner à M^lle Rambly, qui réalise physiquement le personnage, mais les auteurs lui préfèrent M^lle Ganne, qui y apporterait l'autorité de son expérience et de son talent. Rien n'est encore décidé.

⚜

On lit au *Moniteur belge :*

Conservatoire royal d'Anvers. — Démission honorable de leurs fonctions est accordée à MM. Wambach, Bacot et Bossiers, professeurs au Conservatoire royal de musique d'Anvers. Ils sont autorisés à conserver le titre honorifique de leurs fonctions et à faire valoir leurs droits éventuels à une pension de retraite.

CORRESPONDANCES

CAEN. — Notre société de musique classique de chambre a donné dimanche son dernier concert devant un public choisi et nombreux.

Le *Huitième Quatuor* de Beethoven, quoique très difficile, a été parfaitement exécuté. Les belles phrases de l'*adagio* ont été délicieusement exposées par M. Amiel. Le *finale* a été enlevé avec une maëstria superbe, qui a valu à nos artistes de longs applaudissements.

M. Colombet, continuant ses succès, s'est fait entendre dans une *Sonate* pour flûte de Reinecke. C'est une œuvre très intéressante. L'*intermezzo* et l'*allegro vivace* sont charmants.

M. Borel, un jeune altiste, a su jouer avec beaucoup d'intelligence les *Contes de fées* de Schumann.

C'est avec une grande joie que l'on a écouté pour la deuxième fois le célèbre *Septuor* de Saint-Saëns. M. Excoula, premier prix de trompette du Conservatoire de Paris, prêtait son concours. L'exécution a été parfaite.

M^lle^ de Camilli, première dugazon à ce théâtre, avait bien voulu honorer ce dernier concert de son talent. D'une voix chaude et vibrante, elle a remarquablement chanté un air du *Messie* et d'*Orphée.*

Notre théâtre, sous l'habile direction de M. Dervilly, nous a donné samedi dernier, pour la première fois, *Thaïs*. M^lle^ Davray, dans le rôle de Thaïs, et Decléry, dans Athanaël, ont été au-dessus de tout éloge.

L'admirable *Méditation*, pour violon, a valu à M. du Saucey un franc et légitime succès; il a même eu les honneurs du *bis*, ce qui est rare dans notre cité, car on applaudit difficilement.

L'orchestre, devant cette œuvre si difficile, a été aussi bon que possible. C. B.

LA HAYE. — Pendant la saison estivale, la musique d'ordinaire chôme à La Haye, et le monde musical fait un pélerinage presque journalier à Scheveningue où joue l'Orchestre philharmonique de Berlin, dirigé par le capellmeister Rebiceck. Les concerts symphoniques du vendredi surtout attirent le tout La Haye artistique, et le concert gala offert aux délégués de la conférence de la paix à La Haye par l'administration des bains de Scheveningue avait réuni dans le Kursaal toute l'aristocratie, tout le *high life* de la résidence néerlandaise. A ce concert, nous avons eu la bonne fortune d'entendre une ancienne lauréate du Conservatoire royal de Bruxelles, la violoniste Céline Bles, élève de M. Colyns, actuellement M^me^ Goldbeck, la femme du directeur général des bains de Scheveningue; elle a obtenu un vif succès dans le *Quatrième Concerto* de Vieuxtemps et un *Nocturne* de Chopin.

A la soirée artistique et musicale avec danses historiques et tableaux vivants que le gouvernement néerlandais a donnée en l'honneur des délégués à la conférence de la paix le violoniste Johannes Wolff, un artiste des plus distingués, actuellement fixé à Londres, a été vivement applaudi par un auditoire d'élite, mais qui a préféré les tableaux vivants et les danses historiques à la musique. Du reste, ces tableaux vivants, composés d'après des tableaux de Rembrandt, Jan Steen et Dirk Hals, avec le concours des peintres Mesdag, Bisschop et Duchatel, furent superbes et ont été acclamés.

En fait de nouveautés orchestrales, M. Rebiceck nous a fait entendre l'ouverture du *Barbier de Bagdad* de Cornelius, une œuvre pétillante d'esprit, d'humour et d'une originalité absolue; l'ouverture du *Bärenhäuter* de M. Siegfried Wagner.

Au dernier concert symphonique, nous avons entendu aussi une *Toccata* pour orgue de J.-S. Bach, orchestrée fort adroitement par Henri Esser, le compositeur viennois décédé en 1872.

D'autres nouveautés importantes nous sont promises, mais ce que je déplore, c'est l'hospitalité si limitée, que l'Orchestre philharmonique accorde aux compositeurs français contemporains. Quant aux compositeurs belges, il n'en est même jamais question, et cependant Blockx, Gilson, Benoit, Mathieu et d'autres en valent certes la peine.

Au concours international de chant qui se donnera à Anvers, au mois d'août, participeront quatorze sociétés chorales néerlandaises, dont trois sociétés d'Amsterdam dans la division d'excellence et quatre dans la première division, ce qui promet une lutte très chaude et un tournoi fort intéressant. ED. DE H.

LONDRES. — Les tragiques circonstances qui ont entouré la mort d'Ernest Chausson prêtaient un intérêt douloureux au dernier concert qu'Ysaye donnait à Queen's Hall, et où l'illustre violoniste a exécuté le poème pour violon et orchestre, presque la dernière œuvre instrumentale de l'infortuné compositeur, et celle, à coup sûr, où il avait atteint la plus grande perfection de forme avec la plus grande profondeur, celle où sa pensée s'était le mieux dégagée des liens qui la rattachaient encore, dans des œuvres antérieures, à l'école ou plutôt aux « procédés » de César Franck.

Car si Chausson avait su se garantir promptement de la néfaste étreinte qu'exerce sur une âme jeune la facture et la manière du maître aimé (chacune de ses œuvres témoigne à cet égard d'un plus grand progrès), jamais il ne chercha à renier ses origines, et comme un fils qui ressemble en beauté à son père, Chausson ressemblait à Franck par tout ce qui constitue le côté intentionnel et la conviction de son art.

La genèse poétique de l'œuvre magnifique dont Ysaye est l'interprète idéal existe, paraît-il, dans une œuvre d'écrivains russes, Pouschkine, Gogol

ou Dostoïewsky. Un jour, pendant la lecture, une phrase de tristesse et d'émotion pénétrante le frappe : l'impression ressentie éveille tout le fond vibratile de son âme de musicien, et se traduit par l'éclosion du premier thème du poème, phrase d'orchestre à laquelle répond le violon solo, en *mi* bémol mineur, long frisson plein d'émouvant mystère, d'intense et passionnée douleur.

Le morceau tout entier devient par la suite le long cri de cette douleur qui s'exaspère jusqu'au paroxysme, où éclate une phrase du violon solo en *ut* mineur, accompagnée de triolets à l'orchestre.

Peut-être un rayon d'espoir brille-t-il parfois dans tout ce deuil, mais si fugitif, si vite éteint, qu'il exacerbe encore davantage ce long chant de souffrance, qui s'éteint dans une aspiration mystique à la mort.

Le morceau est écrit avec le mépris absolu et évident de la virtuosité habituelle, qu'Ysaye avait pu quelques instants auparavant nous rendre séduisante dans le final du *Concerto* de Lalo ; peut-être même le violon est-il ici une partie vraiment intégrante de l'orchestre, une voix dépourvue du mécanisme de la parole. Le soliste s'asseyant parmi les autres instrumentistes, l'effet produit serait le même, car, à aucun moment, on n'a l'impression de la fantaisie débitée par le virtuose, en premier ténor, à la rampe.

Et avec quel art d'interprète Ysaye a pu nous faire oublier qu'il était là, pour faire vivre seulement l'œuvre dans nos cœurs et nos esprits!

Avec quel incomparable et suggestive puissance il a su rendre cette page émouvante! L'illustre violoniste a atteint ce jour un des points culminants de sa carrière, semblant à l'apogée de ses merveilleuses qualités. Quel autre que lui, avec une œuvre totalement inconnue, peut tirer des larmes comme j'en ai vu couler de tant d'yeux qui ont malheureusement le grand défaut d'être trop souvent secs? Quel autre que lui, à notre époque, arrive à communiquer à une foule de plusieurs milliers de personnes la profonde douleur qui émane d'une œuvre musicale aussi complexe, aussi élevée de pensée que le poème de Chausson, qui, disons-le sans ambages, resterait souvent innaccessible à la compréhension, exécutée par un artiste ordinaire.

Une telle exécution, un succès semblable, sont, à la mémoire de Chausson, le plus pieux monument ; car il y eut dans cet événement non seulement une admirable manifestation d'amitié de la part d'un de ceux qu'il aima le plus, mais aussi ce spectacle rare, précieux et consolant de la douleur de toute une foule fleurissant spontanément à la gloire d'un artiste. ANTHONY DUBOIS.

(*Autre correspondance*)

— La seule reprise digne d'intérêt que l'Opéra de Covent-Garden nous ait donnée en ces derniers jours, le *Don Juan* de Mozart, a reçu une interprétation tout simplement honnête. Mme Lilli Lehmann, en Donna Anna, était très supérieure à ses partenaires ; Nordica, en Elvire, ne semblait pas très bien comprendre ce que Mozart voulait d'elle ; Edouard de Reszké (Leporello) était le seul digne partenaire de Mme Lehmann. Quant à M. Scotti (Don Juan), il a été parfaitement médiocre, et comme acteur et comme chanteur. Il a fait de Don Juan une espèce de Turiddu de haute société.

Le changement de temps nous a amené aussi des changements de spectacle. La fragilité de la voix de nos ténors nous cause parfois de bien grandes déceptions. Jean de Reszké devait chanter Tristan; or, pour cause d'indisposition, le spectacle a été changé. Au lieu de *Tristan*, on nous a donné *Faust!*

On annonce aussi la prochaine reprise de l'opéra de Mancinelli, *Héro et Léandre*.

Les deux derniers concerts auxquels Richter nous a conviés ont été une magnifique manifestation d'art. Au premier, l'ouverture de *Coriolan*, la première symphonie de Schumann, entr'acte et air de ballet de l'opéra *Voyevada*, de Tschaïkowski. Comme nouveauté, le prélude du *Bärenhauter* de Siegfried Wagner. L'exécution de ces diverses œuvres a été, comme toujours sous Richter, d'une grande beauté d'expression.

Le ballet de Tschaïkowski était une quasi-nouveauté, n'ayant été joué qu'une fois ici, à Queen's Hall. L'entr'acte est d'un sentiment très langoureux qui dépeint la langueur de l'Orient. Quant au prélude de Siegfried Wagner, qui a eu l'excellente idée de faire une œuvre légère, bien orchestrée, intéressante, il a fait grand plaisir. M. Lloyd très en voix, nous a chanté le chant de concours de Walther des *Maîtres Chanteurs* en véritable artiste. Le prélude de la même œuvre clôturait ce beau concert.

Le programme du dernier concert était de ceux que Richter aime. Deux grands noms y figuraient : Wagner et Beethoven. De ce dernier, la *Symphonie pastorale* a reçu une exécution très brillante. Le prélude et l'introduction du troisième acte des *Maîtres Chanteurs*, le charme du Vendredi-Saint de *Parsifal* et la *Chevauchée des Walkyries*. Voilà pour Wagner. Ce n'était pas le moins bien partagé ! Comme nouveauté, une fantaisie-ouverture de Tschaïkowsky sur *Hamlet*. C'est une œuvre sombre, très peu intéressante, certes, une des moins bien venues du musicien russe.

Ysaye continue à triompher partout où il se montre. Son récital avec le pianiste Schönberger a été l'occasion de nombreux rappels et d'une véritable ovation. La *Sonate* de Franck est une œuvre qui n'est pas souvent jouée en Angleterre ; il faut un grand artiste pour l'interpréter. Ysaye a été magnifique; son large style, sa belle et vibrante sonorité et son interprétation hors ligne ont mis en relief toutes les beautés, et elles sont nombreuses, de l'œuvre de César Franck. Les soli, le prélude et fugue de la première *Sonate* de

Bach en *sol* mineur, le chant de concours de Walther des *Maîtres Chanteurs* ont été joués comme Ysaye seul peut le faire.

L'excellent pianiste Schönberger a montré ses qualités incontestables dans la *Fantaisie* en *ut* de Schumann. Mlle Lillian Blauvelt, qui possède une jolie voix fraîche et chante avec beaucoup de goût, nous a fait entendre le *Lotus* de Schumann et deux pièces de Mendelssohn-Sarasate.

Mme Marx-Goldschmidt ont donné un récital la semaine dernière devant une salle comble et par une chaleur torride. Le programme avait un certain attrait par la présence de la *Sonate à Kreutzer* de Beethoven. Sarasate y a été aussi correct et aussi gracieux que de coutume; son jeu ne varie jamais. Mme Marx-Goldschmidt a très bien exécuté la *Barcarolle* en *fa* dièse majeur de Chopin.

A Queen's Hall, la série des grands concerts d'orchestre continue.

Un grand concert Wagner, — cela fait toujours salle comble,— au programme très copieux, nous a permis d'entendre, entre autres œuvres connues, le voyage du Rhin du *Crépuscule*. Entre temps, Mlle Lilian Blauvelt a chanté le duo d'amour de *Lohengrin* avec M. Van Hoose, puis, seule, l'air d'entrée d'Elisabeth du *Tannhæuser*. C'était très bien. M. Van Hoose s'est également fait applaudir dans les adieux de Lohengrin.

Au concert du 10 juin, M. Wood s'était un peu écarté de sa route habituelle, pour nous faire entendre le prélude et la première scène de l'*Or du Rhin*, œuvre rarement entendue au concert. Le prélude des *Maîtres Chanteurs*, les adieux de Wotan, remarquablement chantés par M. Bispham, l'enchantement du feu de la *Walkyrie* et les murmures de la forêt de *Siegfried* composaient le programme de cette audition très intéressante.

Dans la première scène de l'*Or du Rhin*, les jolies voix de Mlles Blauvelt, Helen Jaxon et Kirkby Lunn sonnaient agréablement. Albéric, c'était David Bispham, qui a déclamé son rôle en grand artiste. L'orchestre, sous l'habile direction de M. Wood, décidément le meilleur chef d'orchestre anglais, a accompagné les filles du Rhin avec beaucoup de précision et de discrétion. P. M.

LIÉGE. — Le Conservatoire royal de musique annonce non moins de deux cent quarante-sept concurrents aux concours ordinaires, parmi lesquels vingt-sept au violon, et au piano, vingt-huit. En extrême diminution, par contre, aux épreuves supérieures, figurent seulement : cor, un; violon, deux; piano, demoiselles, un; orgue, un. Ces derniers concours seront des plus remarquables et mériteront, à côté des révélations que nous promettent les jeunes, tous les encouragements de la critique musicale.

Les concerts donnés par l'excellente symphonie dirigée par le professeur Mathieu Lejeune à la Société royale d'acclimatation obtiennent, cette année, un succès plus significatif encore. Les programmes sont, du reste, composés avec un réel souci d'art, et nous relevons dans ceux-ci : de Beethoven, la *Symphonie* en *ut* mineur; de R. Wagner, les ouvertures des *Maîtres Chanteurs*, de *Tannhæuser*, de *Rienzi;* de Massenet, de Saint-Saëns, de Bizet, de Gounod, les plus célèbres poèmes symphoniques et transcriptions d'opéras; du maître flamand Jan Blockx, la kermesse de *Milenka*, très applaudie, bissée même. Parmi les solistes acclamés, citons le violoniste Jules Robert et la charmante cantatrice Marthe Lignière.

A. B. O.

REIMS. — Le violoniste Henri Marteau et le pianiste Raoul Pugno viennent de donner ici une séance de sonates qui a été un vrai régal. Le programme comportait la première *Sonate* de Hændel, la première *Sonate* de Beethoven, la troisième de Grieg et celle de C. Franck. Cela a peut-être été un tort de faire passer la *Sonate* de Franck, calme et digne, après celle en *ut* mineur de Grieg, si nerveuse, si exaltée. Cette dernière, admirablement interprétée, a d'ailleurs valu aux deux artistes une ovation triomphale et un triple rappel. Venant en troisième, après Beethoven, la *Sonate* de Franck, qui est, personne ne saurait le contester, d'une valeur supérieure à celle du maître norvégien, comme forme et comme profondeur d'inspiration, eût certainement autant emballé le public. Peut-être la grande lenteur de mouvement donnée au premier morceau, qui, bien que *ben moderato*, n'en est pas moins un *allegretto*, a-t-elle été pour quelque chose dans la froideur relative observée par le public, froideur qui s'est, du reste, bien vite dissipée devant les géniales beautés des autres parties ?

A part cette petite critique de détail, l'exécution des quatre sonates a été superbe et, malgré la chaleur personnelle qu'y ont mise les deux virtuoses, ils ont su conserver à chacune d'elles son caractère propre, s'appliquant avant tout à respecter la pensée de l'auteur, ce qui est le propre des vrais grands artistes. V.

NOUVELLES DIVERSES

— Une fâcheuse nouvelle nous arrive de Bayreuth : M. Félix Mottl, ne dirigera pas cette année, et Mme Mottl qui devait chanter le rôle d'Eva dans les *Maîtres Chanteurs*, n'y paraîtra pas. M. et Mme Mottl, à leur récent retour de Londres, ont été pris tous deux d'un accès de coqueluche si grave, que le médecin leur a ordonné un repos absolu pendant tout l'été. A leur grand regret, les deux éminents artistes ont dû ainsi renoncer à donner leur collaboration aux fêtes de Bayreuth.

— Du 7 au 10 octobre aura lieu, à Meiningen, le second festival de Thuringe, sous la direction de M. Fr. Steinbach, l'éminent maître de chapelle du duc de Saxe-Meiningen.

Le programme de ce festival est des plus intéressants :

Il comprend tout d'abord une série d'œuvres de Brahms, qui seront données à l'occasion de l'inauguration du monument du maître à Meiningen : le *Chant de triomphe*, le *Requiem allemand*, l'*Ouverture tragique*, la *Rapsodie* pour alto solo et chœur d'homme, la *Deuxième Symphonie*, qui se donneront le 7 octobre.

Le 8 octobre auront lieu, le matin, une séance de musique de chambre avec le concours du Quatuor Joachim, et le soir, un concert à orchestre où figurent notamment le *Concerto* de violon de Beethoven joué par Joachim, la *Neuvième Symphonie* et une *Cantate* de Bach.

Le 9 octobre, le matin, séance de musique de chambre, le soir, concert d'orchestre : *Symphonie inachevée* de Schubert, *Concerto* de Mozart en *la* majeur par Léonard Borwick, et de Brahms les *Variations sur un thème de Haydn* et la *Quatrième Symphonie*.

Le 10 octobre aura lieu, au théâtre, une représentation de gala du *Fidelio* de Beethoven, dont les chœurs seront chantés par le *Singverein* de Meiningen.

Voilà un programme alléchant.

— On a inauguré, le 18 juin 1899, à La Flèche, le monument de Léo Delibes, dû au ciseau de M. Marqueste, puis, à Saint-Germain-du-Val, où est né le compositeur; un buste, œuvre d'un Fléchois, M. Charier-Beulaz. Tour à tour, MM. Roujon, directeur des beaux-arts; Théodore Dubois, directeur du Conservatoire de Paris; Edmond Fontaine, président du comité, ont pris la parole pour célébrer les mérites de l'homme et de l'artiste. M. Roujon a surtout énuméré les productions charmantes de l'auteur de *La Source* : *Coppélia*, *Le Roi l'a dit*, *Sylvia*, *Jean de Nivelle*, *Lakmé*, etc., et de

tant d'œuvres dans lesquelles se perçoit la personnalité de l'auteur.

Nous citerons, pour l'approuver, ce passage du discours de M. le directeur des beaux-arts :

« Il pensait et je pensais avec lui que, tout en admirant les œuvres du grand et génial artiste dont je parle (Richard Wagner) et en *ne se désintéressant pas de l'évolution musicale qui en résulte forcément et légitimement*, la jeune école française avait mieux à faire qu'à se livrer à l'imitation puérile de ce maître; il pensait, dis-je, que nous devions conserver nos qualités nationales et naturelles. Personne ne me démentira si je le donne en exemple et si j'ajoute qu'il eût été vraiment dommage qu'un tempérament musical comme celui de Léo Delibes se fût, lui aussi, laissé entraîner et ne fû[t] resté toujours lui-même avec ses belles et franche[s] qualités spontanées de grâce, de charme, de distinction, de clarté. »

La Musique municipale et la Chorale du Man[s] ont exécuté une cantate de M. Edmond Fontain[e] pour les paroles et de M. Félix Bayle pour l[a] musique.

Cette double inauguration se termina par u[n] festival où huit cents exécutants interprétèrent de[s] pages de Léo Delibes, un banquet présidé pa[r] M. Roujon, et enfin par une représentation de gal[a] donnée au manège du Prytanée militaire par le[s] artistes de l'Opéra et de la Comédie-Française. Mlle Moreno a dit, au cours de cette représenta[tion]

tion, des strophes de M. Auguste Dorchain à la mémoire de Léo Delibes. H. I.

— De Brighton-sur-Mer, l'élégante plage anglaise, nous apprenons que M. Camille Chevillard a dirigé un concert d'orchestre, dans lequel M. Marix Loevensohn a interprété d'une façon parfaite plusieurs pièces pour violoncelle de Bach. Le programme, assez intéressant, était ainsi composé : *Cinquième symphonie* (Beethoven); *Suite Peer Gynt nº 1* (Grieg) ; *Ballade symphonique* (Chevillard) ; *Scènes pittoresques* (Massenet).

M. Loevensohn a aussi obtenu un grand succès avec le *Concerto* pour violoncelle de Rubinstein, exécuté sous la direction de M. Granville Bantock.

— M. Edouard Risler, l'excellent pianiste, a obtenu un grand succès à ses deux récitals, à Saint James Hall. Les journaux anglais s'accordent à dire qu'il est un virtuose accompli.

— Mme Darlays, la remarquable falcon dont les succès furent retentissants la saison dernière, nous est encore ravie par l'étranger cet été. Le Kursaal d'Ostende, Spa, Karlsbad, Wiesbaden et Baden-Baden applaudiront le grand talent de l'éminente cantatrice qui créera un rôle important l'hiver prochain à Paris, dans une grande entreprise lyrique qui sera l'évènement artistique de la saison.

NÉCROLOGIE

Les funérailles d'Ernest Chausson ont été célébrées jeudi dernier à l'église de Saint-François de Sales à Paris, en présence de tout ce que Paris compte de notabilités dans le monde des Arts et des Lettres. Le deuil était conduit par MM. A. et P. Escudier, H. Lerolle et A. Fontaine, beaux-frères du défunt. Au jubé, les Chanteurs de Saint-Gervais ont interprété, sous la direction de M. Ch. Bordes, quelques compositions anciennes *a capella* d'une beauté impressionnante. La bière était couverte, jusqu'au faîte, de gerbes de fleurs et de couronnes, parmi lesquelles celles de la Société symphonique des Concerts Ysaye et de la Société nationale de musique. Tout ce qui porte à Paris un nom dans les arts était présent. Citons

entre autre les compositeurs H. Duparc, G. Fauré, C. Benoit, P. de Bréville, L. de Serres, C.-A. Debussy, P. Dukas, A. Magnard, A. Bruneau, R. Pugno, Parent, G. Doret, S. Lazzari, Claudius Blanc, P. Hillemacher, A. Messager, L. Husson, F. Leborne, G. Samazeuilh, P. Coindreau, G. Hue, I. Albeniz, H. de Saussine. De Belgique étaient présents MM. Eugène Ysaye, G. Guidé et Octave Maus. M. Camille Benoît, le plus ancien ami du défunt, a prononcé au Père-Lachaise, au milieu de l'émotion poignante de l'assistance, les paroles d'adieu.

— Une dépêche de Montréal nous a apporté la semaine dernière la nouvelle de la mort d'un artiste belge, depuis longtemps établi au Canada, et qui eut son heure de célébrité en Europe : le violoniste Fr. Jehin-Prume, né à Spa, le 18 avril 1839, décédé à Montréal le 29 mai dernier.

Elève de son père, professeur à Liége, puis de Léonard, au Conservatoire de Bruxelles, où il obtint, avec le premier prix de violon, des prix d'harmonie et de contrepoint, Frantz Jehin-Prume commença dès l'âge de seize ans sa carrière de virtuose. Il se fit entendre tour à tour en Allemagne, en Russie, où il passa trois ans dans les Etats scandinaves, aux Pays-Bas, en Belgique et en France. L'empereur Maximilien l'appela au Mexique où il resta longtemps. Puis, après des tournées de concerts à La Havane et aux Etats-Unis, avec la Patti et le pianiste Théodore Ritter, il se fixa au Canada, ce qui ne l'empêcha pas d'entreprendre encore de nombreuses tournées dans les deux mondes et de recueillir une ample moisson de lauriers.

Depuis 1885, il s'était définitivement établi à Montréal où il se consacrait à l'enseignement. Son fils unique exerce en cette ville la profession de médecin. Frantz Jehin Prume laisse de nombreuses compositions vocales et instrumentales. Il était chevalier de l'Ordre de Léopold depuis 1895.

— De Milan, on annonce la mort, à soixante-quatorze ans, du comte Francesco Dal Verme, propriétaire du beau théâtre de cette ville qui porte son nom et qu'il avait fait construire il y a une trentaine d'années. Dilettante passionné, le comte Dal Verme, quoique malade et souffrant de la goutte, présidait seul, depuis quelques années, aux destinées de son théâtre, qu'il avait su élever au rang des plus importants de l'Italie.

ON DEMANDE à acheter d'occasion : 1° TRAITÉ D'ÉCHELLE DES QUINTES du comte Durutte ; 2° TRAITÉS D'INSTRUMENTATION ET D'ORCHESTRATION, par F.-A. Gevaert; LE DRAME MUSICAL, par Ed. Schuré.

Ecrire aux initiales B. V. 54, bureau du journal, 17, rue des Sables, Bruxelles.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

WAUX-HALL (Parc). — Tous les soirs concerts de symphonie par l'orchestre de la Monnaie.

Paris

OPÉRA. — Du 12 au 24 juin : Tannhæuser; Hamlet; Faust; Guillaume Tell; la Burgonde; Joseph, et Coppélia.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 12 au 24 juin : Cendrillon; le Barbier de Séville, le Chalet; Cendrillon; Joseph, Daphnis et Chloé; Cendrillon; Joseph et le Dîner de Pierrot; Cendrillon; Joseph.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉROS
27-28

VOLUME
XLV

9 ET 16 JUILLET
1899

RÉDACTEUR EN CHEF : **HUGUES IMBERT**
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : **M. KUFFERATH**
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : **N. LE KIME**
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central,** rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon; M. Gauthier, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéros 27-28 9 et 16 juillet 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

LES PHILOSOPHES ET LA MUSIQUE

Nietzsche, les classiques et les romantiques

Après avoir expliqué quel était en réalité l'état d'âme de Nietzsche lorsqu'il se sépara de Richard Wagner, je vais rapidement examiner les impressions du philosophe allemand sur d'autres grands maîtres dont il parle dans ses écrits. Ce qui nous frappe dans ces fragments, aphorismes ou simples réflexions, c'est l'aversion qu'il y manifeste pour tout ce qui, de près ou de loin, touche au romantisme. Tous ces écrits sont d'ailleurs postérieurs au dithyrambe wagnérien de 1876. Très nettement, Nietzsche établit son point de vue à l'égard du romantisme, dans l'avant-propos du second volume de *Choses humaines par trop humaines* (1877).

« On ne devrait parler, dit-il, que lorsqu'on ne peut se taire, et ne parler que des choses que l'on a déjà surmontées ; — tout le reste n'est que bavardage, *littérature*, impudeur. » Et il explique que déjà en 1876, lorsqu'il publia son discours triomphal en l'honneur de Richard Wagner à l'occasion des fêtes de la victoire de Bayreuth, — « car Bayreuth doit être considéré comme le plus grand triomphe que jamais ait remporté un artiste », — il avait *vaincu* en lui le wagnérisme.

« Aussi longtemps que l'on aime, dit-il, on ne peut peindre de tels tableaux ; on ne juge pas encore, on n'est pas encore au point de recul que doit occuper celui qui veut juger. Pour juger il faut déjà une mystérieuse hostilité, celle d'une vision contraire. »

Cette vision contraire, c'était l'horreur que lui inspirait « le féminisme, l'impudeur exaltée du romantisme, l'hypocrisie idéaliste, l'amollissement de la conscience qui en résultent ».

Dès lors il commença à s'interdire absolument toute musique romantique, « cet art douteux, ampoulé et lourd, qui prive l'esprit de sa rigueur et de sa gaieté et fait pulluler toutes les espèces de désirs obscurs, de concupiscences fongueuses ». *Cave musicam*, tel était le conseil qu'il donnait à tous ceux « qui étaient encore assez hommes pour tenir à la pureté dans les choses de l'esprit. Ce genre de musique énerve, amollit, féminise ; son *éternel féminin* nous abaisse (*zieht uns hinab*) ! »

Cette aversion du romantisme, — morbide dans sa violence et son exclusivisme, — explique bien des défaillances de goût chez Nietzsche. Elle détruit toute liberté, toute objectivité dans ses appréciations. Il ne juge pas, il vitupère. Partout il ne rencontre qu'erreurs à « surmonter », que

« valeurs à déplacer » comme il dit. Tout le lasse, le fatigue, l'excède. Son esthétique, en somme, comme sa philosophie, n'est qu'une série d'élans suivis d'affaissements.

Ses paradoxales contradictions ne sont pas toutefois sans offrir un vif intérêt. Un observateur aussi sagace et aussi pénétrant ne pouvait indéfiniment errer. Sa sensibilité surexcitée lui fait quelquefois découvrir de curieux et suggestifs parallélismes, et de là résultent des notations surprenantes de justesse ou de profondeur.

Je ne connais point, par exemple, d'analyse plus saisissante de l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, que celle donnée par Nietzsche dans *Par delà le Bien et le Mal*. « J'ai entendu de nouveau pour la première fois l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* de Richard Wagner : c'est là un art superbe, surchargé, lourd et tardif, qui a la fierté de supposer vivants encore, pour être compris, deux siècles de musique ! Comme les sèves, les forces, les saisons, les climats y sont mêlés ! Cette musique nous semble tantôt vieillotte, tantôt étrange, acerbe et trop jeune, tout aussi arbitraire que pompeusement traditionnelle, quelquefois câline, plus souvent rude et grossière. Elle a du feu et du courage et, en même temps, la peau flasque et pâle des fruits qui mûrissent trop tard. Elle coule, large et pleine; puis, c'est soudain un moment d'hésitation inexplicable, en quelque sorte une trouée qui se produit entre la cause et l'effet, une opression qui nous fait rêver, presque un cauchemar; — mais déjà s'étend et s'élargit encore l'ancien flot de bien-être, de bien-être multiple, de bonheur ancien et nouveau, y compris, pour une large part, la joie que l'artiste se cause à lui-même et dont il ne veut se cacher, sa complicité étonnée et heureuse avec les moyens qu'il emploie, des moyens d'art neuf, nouvellement acquis et d'une saveur inconnue, comme il semble nous le révéler. En un mot, ni Beauté, ni Midi, rien de la fine clarté du ciel méridional, rien qui rappelle la grâce, point de dunes, à peine une volonté de logique; une certaine lourdeur même, qui est encore soulignée, comme si l'artiste voulait nous dire : « elle fait partie de mes intentions »; un manteau pesant, quelque chose de volontairement barbare et solennel, un clinquant de dentelles et de préciosités savantes et surannées, quelque chose d'allemand, dans le meilleur et dans le plus mauvais sens du mot, quelque chose de germaniquement multiple, d'informe et d'inépuisable; une certaine puissance et une plénitude d'âme allemande qui ne craint pas de se dérober sous les raffinements de la décadence, — qui peut-être s'y plaît mieux; la véritable marque de l'âme allemande, en même temps jeune et démodée, trop faible encore et trop riche d'avenir; ce genre de musique exprime le mieux ce que je pense des Allemands; ils sont d'avant-hier et d'après-demain, — ils n'ont pas encore d'aujourd'hui. »

Voilà une page d'admirable critique en dépit du parti pris de Nietzsche contre son auteur, d'où résultent certaines appréciations inexplicables. Qu'est-ce que le Midi par exemple, qu'est-ce que le ciel méridional ont à voir avec Nuremberg et ses *Maîtres Chanteurs*? Nietzsche se laisse égarer ici par ses aspirations personnelles : il cesse d'être objectif, il ne tient plus compte de ce que l'auteur avait en vue. Son aversion tourne, malgré lui, à l'avantage de celui qu'il croyait critiquer. Tout ce qu'il dit de l'abondance, de la multiplicité, de la surcharge de cette musique, de son caractère ancien et nouveau tout ensemble, est frappant de justesse. C'est précisément ce qui fait de cette page de Wagner, comme, du reste, de toute la partition des *Maîtres Chanteurs*, un tableau d'un coloris si intense et si vrai; on y retrouve traduites musicalement l'opulence lourde, la richesse massive, l'élégance un peu empruntée de la Renaissance allemande et, plus particulièrement, de l'école de Nuremberg ; ce qui reste, dans cette ville, des monuments de cette époque, cadre merveilleusement avec la musique des *Maîtres Chanteurs*. On pourrait dire de la partition qu'elle est un Nuremberg sonore. Et c'est Nietzsche qui nous le fait sentir et comprendre, croyant diminuer Wagner et son œuvre.

Il lui arrive une mésaventure à peu près pareille avec Beethoven, à l'égard duquel

son point de vue ne peut nous être indifférent, encore qu'il soit trop personnel. Il lui consacre, dans *Par delà le Bien et le Mal*, une page qui contient plus d'une observation vraiment pénétrante.

Il commence par y regretter notre indifférence de plus en plus grande à l'égard de Mozart. « Le bon vieux temps est passé, écrit-il. Mozart à chanté ses derniers *lieder*. Sommes-nous assez heureux que son rococo nous parle encore, qu'il reste en nous quelque chose à quoi puissent en appeler sa *bonne société*, sa tendre passion, sa courtoisie de cœur, son besoin de choses précieuses, amoureuses, dansantes, sentimentales, sa croyance aux choses du Midi! Hélas, un jour, c'en sera fait de tout cela — mais qui peut douter que la compréhension et le goût de Beethoven s'en iront plus tôt encore! »

Voilà qui est certainement contestable; Nietzsche, tout au moins pour notre temps, n'est pas bon prophète. Mais passons et voyons pourquoi notre philosophe croit que Beethoven passera plus tôt que Mozart : c'est, nous explique-t-il, parce que Beethoven est « un précurseur des romantiques ». Au moment où il écrivait *Par delà le Bien et le Mal*, le philosophe était au plus fort de sa crise antiromantique. De là cette appréciation du génie et du tempérament de Beethoven : « Beethoven n'aura été que le dernier écho d'un style transitoire, d'un changement de style et non, comme Mozart, l'écho d'un grand et long siècle de goût européen. Beethoven est l'événement intermédiaire entre une vieille âme fragile qui se brise sans cesse et une âme ivre de jeunesse et d'avenir qui *arrive* sans cesse ; sur sa musique repose ce demi-jour d'une perte continuelle et d'un espoir éternellement vagabond, — le même demi-jour dont était baignée l'Europe lorsqu'elle avait rêvé avec Rousseau, lorsqu'elle avait dansé autour de l'arbre de la liberté, lorsqu'elle s'était enfin presque mise à genoux aux pieds de Napoléon. Mais combien maintenant ce sentiment pâlit vite! Comme il est difficile, de nos jours, de comprendre même ce sentiment! — Elle sonne étrangement à nos oreilles, la langue des Rousseau, des Schiller, des Shelley, des Byron, qui furent ensemble les porte-paroles de cette destinée de l'Europe que Beethoven sut chanter! »

Il y a certes beaucoup de vrai dans cette analyse du génie de Beethoven, mais la conclusion paraît forcée. Les faits même la démentent : Mozart est bien plus loin de nous que le maître de Bonn et il n'y a aucune apparence qu'il reprenne jamais le complet et absolu empire qu'il exerça au début de ce siècle. Beethoven, au contraire, ne cesse de monter. Jamais on ne l'a autant et mieux joué qu'à présent et il est, avec Bach, le seul qui « tienne » encore, intangible et complet, après Wagner.

Parce qu'il est, comme dit Nietzsche, « le chantre de l'âme ivre de jeunesse et d'avenir ». Sa musique, à ce point de vue, n'a même pas cessé d'être *révolutionnaire*, si classique qu'elle soit devenue à un autre point de vue. Psychologiquement, cette musique est essentiellement *juvénile*, *active*, elle pousse à l'action, elle exalte toutes nos énergies, plus que celle d'aucun autre maître, avant ou après lui.

Interrogez là-dessus les musiciens d'orchestre; ils vous répondront que jamais Beethoven ne les laisse indifférents. Si souvent qu'ils l'aient joué, ils reviennent toujours avec joie à ses grandes œuvres symphoniques.

Il m'est arrivé bien souvent d'assister à des lectures et répétitions de nos grands orchestres symphoniques; toujours j'ai observé que, dès les premières mesures, lorsqu'on attaquait du Beethoven, la physionomie des exécutants s'illuminait en quelque sorte; ils se redressaient, se dépensaient avec un feu qu'ils ne donnaient pas aux autres œuvres. Il semblait que quelque chose de la passion et de la fierté qui est dans cette musique, se communiquait à eux. Je crois qu'il serait dangereux pour un chef d'orchestre, après une symphonie ou une des grandes ouvertures de Beethoven, de se montrer tyrannique ou brutal vis-à-vis de ses musiciens; ils se soulèveraient, ils lui lanceraient leurs instruments à la tête.

Wagner raconte une piquante anecdote qui corrobore cette observation. Cela remonte à l'époque où il était encore maître

de chapelle du roi de Saxe à Dresde. On était à la veille de la révolution de 1848. Il y avait de la fermentation dans l'air et du malaise dans les classes dirigeantes. Un concert avait été annoncé,au théâtre,auquel le Roi devait assister. Wagner dirigeait. Toute la Cour était présente. La salle était comble; mais la menace des événements détournait visiblement l'attention de l'auditoire; pour comble de malheur, le programme était composé pour la plus grande partie de morceaux en *mineur*, à commencer par la *Symphonie écossaise* de Mendelssohn.

« Qu'allons-nous devenir avec ce terrible programme? » se lamentait dans les coulisses le kapellmeister anxieux.

» — Attendez, lui répondit le violoniste Lipinski : le concert finit par la *Symphonie* en *ut* mineur de Beethoven; aux premières mesures vous allez voir tout le monde se rassurer. »

Et en effet, raconte Wagner, la symphonie commence; ce n'est que soupirs de soulagement, expression de confiance, tous les soucis oubliés, cris de « Vive le Roi! » à la sortie du concert. Beethoven avait tout sauvé!

La *Symphonie* en *ut* mineur est, il est vrai, l'œuvre la plus extraordinaire sous ce rapport que possède la musique. L'énergie rythmique en est telle qu'il faudrait être sourd, ou privé totalement de toute sensibilité à l'égard des phénomènes sonores, pour ne pas être touché par elle. Mais elle n'est pas seule dans ce cas; et la *Symphonie héroïque*, la septième, la neuvième, les ouvertures d'*Egmont* et de *Coriolan*, telle des sonates pour piano, imposent à notre sentiment, avec une autorité tout aussi décisive, je ne sais quelle ardeur passionnée, quel regain d'énergie vitale.

Qu'il y ait dans l'œuvre de Beethoven un certain pathos, un ton déclamatoire qui rappelle Rousseau, Byron, Schiller, comme le fait remarquer Nietzsche, cela n'est pas contestable. Beethoven lui-même ne demandait-il pas que l'on « déclamât » ses sonates? Il savait bien qu'il y avait mis autre chose que de la musique, qu'il y exprimait des idées et des sentiments, que ces œuvres étaient de véritables poèmes où il se donnait tout entier.

Beethoven fut, d'ailleurs, un partisan très ardent de tout le mouvement sentimental et intellectuel issu de la Révolution. Mais il n'était pas disciple que de Rousseau. Il s'était fait une idée du monde d'après des lectures infiniment variées; il possédait des notions très claires de la philosophie de l'Inde et de l'art des Grecs, qui n'ont pas grand chose à voir avec Rousseau. En cela, Nietzsche ne l'apprécie pas exactement. Beethoven était, certes, de son temps; mais les racines de sa culture plongeaient plus loin et plus profondément dans l'histoire de l'humanité.

Pour tout dire, nous devons considérer Beethoven comme un des fondateurs du sentiment moderne.

S'il y a, dans son style, quelques traces de l'emphase tribunitienne commune à toutes les œuvres du commencement du siècle, sa surabondance cependant n'a rien de banal et de creux; elle est, au contraire, absolument saine et prodigieusement puissante, parce qu'elle est sincère, sans aucun mélange; il n'y a en elle rien de factice; elle est l'expression de la force expansive de vie qui était en lui. Beethoven n'est pas un rêveur comme Rousseau, comme Schiller comme Byron. Il est un réaliste, le plus grand peut-être que mentionne l'histoire de l'art. Sa philosophie est toute simpliste, son humanitarisme tout naturel et sans aucune tendance à la sensiblerie. S'il eut des tendresses exquises, on lui connut aussi des rudesses et des révoltes qui attestent la complexité de sa nature. Il est un homme absolu et complet, un produit fruste et merveilleusement vigoureux de la nature.

Une chose le distingue de tous les contemporains avec lesquels Nietzsche le met en parallèle : c'est sa virginité d'âme. Il n'a pas les tares morales de Rousseau, il n'a pas les faiblesses physiques de Schiller, il n'a pas les vices intellectuels de Byron; il est une puissance à la fois physique et morale.

C'est ce qui l'élève au-dessus de son temps et le détache de lui. Il n'est pas transitoire : il est absolu et supérieur, en dépi

des particularités qui le localisent dans la période intermédiaire du siècle naissant. Son originalité fondamentale et son indépendance de caractère ajoutent aux traits qu'il tient de son temps et du mouvement auquel il participa, tout un ensemble de qualités qu'aucun de ses contemporains ne possède.

Et c'est ce qui explique qu'indépendamment de son rôle esthétique, il remplit aussi un rôle social et moral important, sur lequel Wagner a justement appelé l'attention. De lui date, en réalité, l'émancipation de l'artiste ; il fut le premier artiste émancipé. Jusqu'à lui, les musiciens, même en France, avaient été considérés comme appartenant à une classe inférieure parmi les producteurs intellectuels. Quand Beethoven arriva tout jeune à Vienne, virtuoses et compositeurs étaient encore considérés comme faisant partie de la domesticité des princes mélomanes qui les prenaient à leur service. Haydn et Mozart étaient encore traités de la sorte. Mozart, à Salzbourg, prenait ses repas avec la valetaille du prince-évêque. Il ne subit pas cette sujétion, il est vrai, sans protester et en silence, mais jamais il ne conquit complètement son indépendance. Beethoven, au contraire, imposa dès le premier moment le respect de sa personnalité. Dans aucun de ses écrits, dans aucun de ses actes, on ne trouve l'espèce d'humilité que Haydn et Mozart observèrent encore à l'égard des « grands ». Il se savait supérieur à eux et il ne souffrit jamais l'atteinte, même la plus légère, à sa dignité d'homme ou à sa fierté d'artiste.

Ce trait le complète et accuse sa physionomie morale. Si, par là, il est bien un fils de son temps, un disciple de Rousseau et de la Révolution, il est aussi *lui-même*, par la fermeté de son énergie, par l'élévation de son courage moral. Et c'est ce qui sauvera son art de toute décadence.

(*A suivre.*) MAURICE KUFFERATH.

LA MUSIQUE EN SUISSE

LES *FESTSPIELE* NATIONAUX

A ceux qui pourraient douter de l'existence d'un génie musical SUISSE, d'une conception particulière et intéressante de l'art, personnelle à un pays que l'on proscrit trop souvent de la liste des pays artistes, il suffirait de conseiller une visite à l'une de nos grandes manifestations populaires, à une représentation d'un de nos *Festspiele* nationaux, pour les forcer à ouvrir les yeux et les oreilles et à reconnaître l'existence, en notre petit pays, d'une forme d'art absolument originale, qui n'a d'analogue nulle part ailleurs et qui permet aux représentants de l'art musical suisse de postuler pour lui, sans trop de témérité, une place modeste au milieu des arts voisins, consacrés et reconnus.

Nous ne sommes plus à l'époque où l'art était considéré comme tributaire et conséquence d'une éducation spéciale, où ses productions passaient pour n'intéresser qu'une certaine aristocratie intellectuelle. L'art nous semble aujourd'hui la résultante de l'émotion populaire, et son existence dépend, en un pays, du degré de *vibrance* et de sensibilité de ses habitants. Peu importe que la forme de l'art soit rudimentaire, si la force communicative d'émotion existe, si une impression de beauté, de vigueur et de persuasion se dégage d'œuvres destinées à exprimer un sentiment populaire profond et vrai, émotif par sa conviction, artistique par sa vérité ! Chaque année, en Suisse, voit naître en divers cantons plusieurs *Festspiele* nouveaux, glorifiant tel événement de l'histoire ou célébrant telle beauté de la nature, et il n'en est point, malgré les imperfections de forme dont certains peuvent être entachés, d'où ne se dégage une impression de force et de sincérité qui les élève au-dessus des productions banales de circonstance et en fait de véritables œuvres d'art.

C'est que nos divers cantons ont chacun une

histoire, riche en pittoresques détails, en épiques faits d'armes, en savoureuses légendes. C'est qu'aussi nos populations alpestres ont une âme accessible aux inventions féeriques des poètes, que d'instinct elles sont portées à humaniser les phénomènes de la nature, et que la magique splendeur des sites alpestres leur rend l'âme crédule et naïve, le cœur enthousiaste, l'esprit rêveur et avide de mystères. L'amour profond du pays anime tous les Suisses, et cet amour est fait autant de vénération et d'enthousiasme pour les héros du vieux temps qui assurèrent l'indépendance helvétique, que de véritable admiration pour la sublime nature à laquelle les aïeux assurèrent la liberté. Le sapin vert et la neige des sommets sont pour tout Suisse la représentation symbolique du pays, et il n'est pas de *Festspiel* dans lequel le poète ne cherche, à côté de la mise en scène poétique de faits d'armes historiques, la glorification de la nature alpestre en ses multiples et ondoyants aspects.

Certains *Festspiele* célèbrent même uniquement un détail particulier de la nature du sol. Telle cette *Fête des Narcisses* qui se donne chaque printemps à Montreux et qui est l'apothéose d'une fleur de la contrée, le narcisse, fleurissant vers le 1er mai et ornant toutes les prairies et les flancs des montagnes de tapis blancs et parfumés. C'est un collaborateur du *Guide Musical*, M. Franck Choisy, qui composa livret et musique de la dernière *Fête des Narcisses*, et ce fut un enchantement pour les yeux comme pour les oreilles. Les meilleurs de nos peintres locaux — l'instinct décoratif est très développé en Suisse, et la jeune école produit actuellement des essais fort originaux, — avaient dessiné les costumes, et sous le radieux soleil de Montreux, ce fut une harmonie exquise de couleurs, un délicieux contrepoint de teintes et de formes. Sur une musique de fond naïf intentionnellement, faite de vieux chants suisses et d'heureuses reconstitutions populaires, l'auteur avait brodé d'ingénieux détails orchestraux, fort bien mis en valeur par l'excellent orchestre d'Otto Juttner, de Montreux, un musicien qui fit beaucoup en notre pays pour la vulgarisation des œuvres modernes françaises et belges. Trois cents enfants, garçons et fillettes, évoluèrent en des danses originales et chantèrent l'*Hymne au Printemps* et l'*Eclosion de la fleur nouvelle*. Ce fut un spectacle plein de grâce et de poésie.

Le *Festspiel de Calven*, qui fut représenté à Coire, le 28 mai, est de plus grande envergure et peut être considéré comme un chef-d'œuvre du genre. Il est dû à la collaboration des bons poètes Buhler et Georges Luck et de notre grand musicien Otto Barblan, et met en scène la bataille de Calven, où nos confédérés les Grisons remportèrent, il y a quatre cents ans, une grande victoire sur les Autrichiens. D'un bout à l'autre de l'œuvre alternent le dialogue poétique, la figuration réglée, la danse et l'ensemble choral, formant un tout harmonieux et d'effet grandiose. Spectacle inoubliable, mettant en scène quatorze cents acteurs et se déroulant devant un public de quinze mille spectateurs.

Le plein air; une scène immense se dressant à l'angle de deux vallées, scène à trois étages, dont le plus haut est fait de rochers naturels, encadré de deux allées de peupliers qui forment comme une rampe géante; au premier plan, l'orchestre, tantôt symphonique, tantôt d'harmonie, caché dans les sapins symboliques ; à gauche et à droite, en guise de coulisses, des buissons fleuris pouvant cacher cinq cents acteurs ; les spectateurs couvrent la prairie immense, assis sur des bancs en sapin, ou sont échelonnés en grappes sur les flancs de la montagne... Il pleut, le ciel est gris, le vent siffle. Et seize mille Suisses bravent les intempéries, les uns pour représenter, les autres pour applaudir un fait d'armes glorieux du pays. Et c'est là un spectacle inoubliable, comme je n'en ai jamais vu, comme on en peut à peine concevoir. Il est humainement impossible de créer quelque chose de plus beau, d'arriver à l'émotion par des moyens plus simples, de donner l'impression de vérité d'une façon plus artistique. Malgré la pluie, malgré le vent, les voix portent avec une netteté saisissante. Les acteurs, pris dans le peuple, déclament leurs rôles avec une conviction et une intelligence absolument remarquables, avec une ampleur de gestes et un naturel qu'il est rare de trouver chez des acteurs de profession, avec une perfection de diction aussi qui surprend et rend inutile le livret dont s'était muni précautionneusement chaque spec-

tateur. Ce ne sont pas des acteurs que nous voyons en scène, ce sont les héros eux-mêmes de la bataille, affirmant avec enthousiasme leur volonté d'indépendance! Ce sont les bergers dont le cœur a été pris aux vibrantes paroles de leurs chefs et qui, les poings serrés sur leurs cœurs battants, répètent d'une voix tremblante les paroles sacrées qui incitent à la révolte et conduisent à la victoire. Ce sont les mères, et les sœurs, et les épouses qui tremblent en attendant les nouvelles, qui pleurent leurs morts adorés. Ce sont les enfants aux cœurs généreux qui frémissent du désir de rejoindre les aînés sur le champ de bataille, et les héroïques sœurs de charité qui consolent et incitent au courage et à la résignation. Tout ce monde-là agit, palpite d'une vie intense, d'une vie collective, dont seul peut donner l'illusion le théâtre populaire. Toute cette foule vibre à l'unisson d'un même sentiment, et la réunion de tous ces gestes, de tous ces cris et de tous ces jeux de physionomie donne une impression *une*, que n'assurerait pas au même degré de perfection et de vérité la mimique de l'acteur le plus génialement doué. C'est le triomphe de la masse, le triomphe des convictions solidarisées.

Notez, avec cela, que l'effort tenace des uteurs et la volonté persévérante des figuants ont créé des jeux de scène d'un effet ncomparable, et dont l'audace originale ffrayerait les régisseurs de nos grandes cènes. Les acteurs populaires sont certes uissamment aidés par le plein air, et la nature eur est une puissante collaboratrice. Trouvez-noi le moyen, sur un théâtre, d'obtenir un jeu e scène de bataille comparable à celui du *Festspiel de Calven*, où, au moment de la éroute des Autrichiens, cinquante chevaux assent sur la scène bride abattue, pendant ue cinq cents soldats se poursuivent dans la nontagne, au milieu des détonations de toute ne batterie de canons et des sonneries de loches de toutes les églises d'une ville! Ce ont là des effets grossiers, et non artistiques, ne dira-t-on!... Que non pas; il n'est pas 'effets grossiers s'ils sont la résultante d'une tuation logique et s'ils donnent une impreson de vie. Et les acteurs de cette bataille taient convaincus, je vous l'assure! Les chos des montagnes répercutaient des clameurs *vivantes*, et les galops des chevaux affolés semblaient emporter des cadavres!

Puis encore, au dernier acte, ce fut une scène d'un frissonnant sentiment poétique, où bergers et bergères, lutins et gnomes de la montagne, fées des glaciers et naïades des torrents, entendent résonner sur leurs têtes les plaintes des héros morts pour la patrie. Le musicien a trouvé pour cette scène des accents d'une profonde et mystérieuse émotion et a fait preuve d'un tempérament dramatique de premier ordre. Tous les numéros de cette importante partition sont, du reste, révélateurs d'un talent puissant et personnel et d'une force d'expression que ne faisaient pas pressentir les œuvres précédentes de l'organiste Otto Barblan, toutes œuvres de genre austère, où s'affirmaient surtout des qualités de développement symphonique et de subtile harmonisation. En son *Festspiel* fourmillent les idées mélodiques et les rythmes neufs. Adaptés aux moyens de chanteurs pour la plupart inexpérimentés, les chœurs, de forme populaire, sont cependant tous d'une intéressante musicalité et — ce qui est rare — l'intérêt des détails n'y nuit jamais à la sincérité et à l'unité de l'expression. Chef d'orchestre de premier ordre, Otto Barblan, qui a dirigé toutes les études de son œuvre, a obtenu, au point de vue choral surtout, des résultats inespérés. Les chœurs furent chantés juste, nuancés avec art, et la sonorité en fut vibrante. Les Suisses ont le goût inné du chant choral, comme les Belges celui de la musique instrumentale. Ajoutons que les Belges arrivent aussi à de superbes exécutions vocales, tandis que les Suisses, dans le domaine symphonique.... ! Mais il nous reste les *Festspiele*, et je vous affirme que c'est déjà quelque chose!

E. Jaques-Dalcroze.

HENRI SELLIER

Henri Sellier, dont on a appris la mort la semaine dernière, fut, à l'Opéra, pendant une dizaine d'années, un des plus beaux ténors que nous ayons eus depuis longtemps. Il avait une

voix d'une tessiture vraiment élevée et claire dans le haut, ce qui tend à devenir rare, par ce temps de faux barytons impuissants à chanter le répertoire de Meyerbeer; il était très grand, très fort, très beau garçon; il possédait la puissance et le charme. Il ne lui manquait que d'être vraiment artiste, et c'est pourquoi je n'ai pas cru devoir le croquer jadis. Comme acteur, il était plutôt lourd et insouciant, ne sachant d'ailleurs jamais ses rôles, les composant encore moins; mais c'était un beau chanteur.

Sa carrière fut bien courte pourtant. Il est mort à cinquante ans, et il y avait bien dix ans qu'il n'était plus lui-même, et que d'ailleurs il avait renoncé à la scène. On sait la découverte qu'en fit Edmond About, guidé par un des ouvriers de son journal, chez un marchand de vin du voisinage. C'était en 1875, je crois. On plaça Sellier au Conservatoire, où il resta deux ans, obtenant, en 1876, un premier accessit de chant, et en 1877, un premier prix de chant et un second prix d'opéra, tous deux partagés avec Talazac, autre brillant et délicieux ténor, dont si courte fut aussi la carrière, peut-être pour des raisons analogues. Enfin, le 11 mars 1878, il paraissait dans Arnold de *Guillaume Tell*, et chantait l' « Asile héréditaire » et lançait le « Suivez-moi » avec une facilité et un brillant qui lui valurent le succès le plus complet. Aujourd'hui, ce serait du délire, car il y a si longtemps qu'on n'a vu de forts ténors, que toute une génération de dilettantes ignore même cet oiseau rare. Mais, il y a vingt ans, il y en avait encore, et assez pour faire marquer le pas assez longtemps au nouveau venu : Villaret d'abord et surtout Salomon l'empêchèrent longtemps d'aborder le répertoire où sa voix si souple devait se jouer sans peine entre des rôles aussi variés que ceux du *Prophète* ou de *Faust*, de la *Juive* ou de la *Favorite*.

En attendant, Sellier compta assez rapidement d'avantageuses créations, où son beau physique et sa voix éclatante firent merveille : *Aïda*, le *Tribut de Zamora*, *Françoise de Rimini*... On pourrait presque ajouter *Polyeucte*, repris dès les premiers jours de la création en 1878. Mais il restera surtout le représentant, pour Paris du moins, du fier et chevaleresque *Sigurd*, où, s'il ne figura pas, à mon sens, un Sigurd tout à fait complet (je n'en ai jamais entendu, pour ma part, qui fût absolument à la hauteur du rôle), il put du moins mettre en relief toutes ses qualités vocales et plastiques. C'est le caractère, la chaleur qui lui manquaient, ce que Saléza a presque de trop. On le vit mieux encore quand, par un chassé-croisé bizarre, il s'en alla à Bruxelles créer (en 1890) la *Salammbô* de Reyer. Le maître devait bien cet honneur au triomphateur de *Sigurd*, que justement l'Opéra avait laissé partir. Mais quand Saléza reprit ce rôle farouche de Mathô à Paris, quelques années après, on en comprit mieux la portée et l'originalité si distinguées, et ce ne fut pas une des moindres causes du grand succès, presque inattendu, de l'œuvre sur notre première scène.

Aussi bien Sellier était-il alors à bout de forces. Il parut encore quelques soirs, en 1891, dans *Sigurd* surtout, puis on ne l'entendit plus que dans quelques concerts. Voici, à l'aide des almanachs de notre érudit ami Albert Soubies, le tableau de sa carrière à l'Opéra.

Il me dispensera d'analyser plus longuement bien d'autres interprétations intéressantes :

1878.	PARIS.	*Guillaume Tell* : Arnold.
		Polyeucte : Polyeucte.
1879	—	*La Muette :* Mazaniello.
1880	—	*Aïda :* Radamès (création).
1881	—	*Le Tribut de Zamora :* Manoë (création).
1882	—	*Françoise de Rimini :* Paolo (création)
1883	—	*La Juive :* Eléazar.
		Le Prophète : Jean.
		Les Huguenots : Raoul.
1884	—	*Faust :* Faust.
		La Favorite : Fernand.
1885	—	*Sigurd :* Sigurd (création).
1886	—	*Henry VIII :* Don Gomez.
		Le Freischütz : Max.
1887	—	*Patrie! :* Karloo.
1890.	BRUXELLES.	*Salammbô :* Mathô (création).

HENRI DE CURZON.

Chronique de la Semaine

PARIS

M. Gigout, l'éminent organiste de Saint-Augustin a clos le 23 juin dernier, par une séance publique d'audition, la période annuelle d'enseignement classique qu'il distribue avec autant de distinction que d'éclat aux élèves de l'école d'orgue qu'il a fondée en 1885.

Le programme de cette fête d'art permet à lui seul d'apprécier le caractère de l'enseignement du maître. On y voit portés sept ouvrages de Saint-Saëns. On peut en conclure que M. Gigout prise avant tout la pureté du style, la clarté des idées, l'art de développer la pensée en des formes amènes et classiques. Ces qualités si françaises, il a raison d'en imposer l'hommage en un temps comme le nôtre, où la chimère des bafouillages absconses hante tant de cerveaux.

C'est en pratiquant des œuvres de cette nature

qu'on parvient à former des talents précis et limpides comme ceux que nous avons eu le plaisir d'applaudir, et nommément M. Henry Elie dans un *Andantino* exquis de Chauvet, ce noble artiste dont j'ai toujours en l'esprit la physionomie railleuse dissimulant à merveille une délicatesse subtile de sentiment; Mlle Théophile Gautier, coursier de race, qui paraissait impatient du frein dans la partie de piano d'un *Choral* de Saint-Saëns, concertant avec l'orgue; Mlle Germaine Moutier, sa partenaire, fort applaudie dans un *Prélude et Fugue* en *mi* bémol du même maître; Mlle A. Allain, excellente dans un *Andante* de C. Franck en forme de légende; M. Albert Roussel, compositeur et exécutant d'égal mérite, formé à ce double titre par M. Gigout, dont il a interprété une *Rapsodie sur des noëls* où la musette naïve des bergers alterne avec les chœurs angéliques de l'*Adeste fideles;* M. Przépiorski de Cay qui s'est taillé un succès dans la première *Fantaisie* de C. Saint-Saëns; M. A. de Montrichard dont nous avons prisé les qualités solides dans un *Prélude et Fugue* en *mi* de M. Gigout; enfin, Mlle Gabrielle Ziegler, dont la valeur est hors pair.

Après avoir détaillé avec un art charmant une pièce d'orgue de Boëllmann, puis la partie de piano d'une œuvre de Saint-Saëns (*Capriccio concertant*), cette jeune artiste a tenu l'auditoire sous le charme d'une page d'orgue de C. Franck, *Pastorale* ensoleillée qui a précédé la pièce de clôture : « *Finale* pour piano et orgue » de Saint-Saëns. Mlle Ziegler est douée d'une mémoire musicale peu commune et d'un talent savoureux d'aquarelliste. Tant de titres à la sympathie du public n'ont point empêché toutefois cette sympathie de s'étendre à côté d'elle aux talents variés et charmants que nous avons sommairement énumérés.

Une remarque pour finir.

Parmi les maîtres figurant au programme, je ne saurais taire le vieux Boëly, qui voulut bien me donner quelques conseils en ma prime jeunesse. Rattaché par tradition aux anciens organistes français, il offrit le spectacle peu banal d'un artiste usant avec une science consommée d'une langue harmoniquement pauvre à l'excès. Les ressources du contrepoint lui permirent jadis de dissimuler en partie cette indigence, mais le voisinage des œuvres polyphoniques modernes s'est chargé malheureusement de la remettre en lumière. C'est ainsi qu'auprès de Boëly, nous trouvons au programme L. Boëllmann, dont l'inspiration profonde et colorée porte souvent en soi le reflet d'angoissante tristesse précurseur des adieux prochains.

Si l'on peut appliquer aux compositeurs, comme à leurs œuvres, l'adage : *Habent sua fata*..., confessons que certains rapprochements hâtent parfois l'accomplissement des destins. Il arrive de la sorte qu'un programme exécute un musicien avant qu'on l'exécute. F. Gr.

⚜

A l'Institution nationale des Jeunes Aveugles, très intéressant concert donné par les élèves le 5 juillet. Le programme comportait trois parties : 1° musique ancienne; 2° œuvres des professeurs de l'Institution; 3° œuvres de Beethoven.

On a remarqué un *Andante* et un *Prélude pastoral* de Mlle J. Boulay, d'un très fin sentiment et point banals du tout, exécutés sagement par Mlle Nortier; un très gracieux chœur pour voix de femmes, *Après l'orage* de Mlle Martin; une mélodie et un thème varié pour violoncelle, non sans valeur, de M. C. Dunezat, et fort bien interprétés par le jeune Labarthe, qui donne beaucoup de promesses; un *Lamento* et une *Chanson de Tziganes*, très intéressants l'un et l'autre, de M. Ad. Marty, que la belle voix de M. Barrier a fait valoir, et enfin une gavotte pour deux violons de M. J. Brès, qu'ont jouée avec méthode MM. Letellier et Riegel. N'oublions pas de signaler la gentille voix de Mlle Moreau dans le solo du chœur pour voix de femmes de Mlle Martin.

Nous recommanderons instamment à M. Dunezat de ne pas laisser ses élèves accorder leurs instruments devant le public : c'est une cacophonie épouvantable! Si encore ils ne faisaient que s'accorder, mais ils s'amusent qui à jouer à tour de bras un fragment de concerto de violon, qui à lancer un trait de flûte. Le trombone mugit, le basson pousse des soupirs à fendre l'âme! Tout cela est à éviter.

⚜

Profitant des loisirs que lui laisse à cette époque de l'année la direction des Concerts du Châtelet et du Nouveau-Théâtre, M. Ed. Colonne se transporte avec son orchestre, composé de quatre-vingts musiciens, à l'étranger et en province. Cet infatigable, ce dévoué à la cause de l'art, a très justement pensé qu'il ne suffisait pas de répandre à Paris la bonne parole; il l'a étendue au loin, permettant ainsi à un public peu favorisé au point de vue musical de connaître et d'apprécier les œuvres superbes des maîtres dans des conditions parfaites d'exécution.

C'est ainsi qu'il donna récemment quatre grands concerts à Bilbao, en Biscaye. Il faut lire les journaux espagnols *El Noticiero Bilbaïno*, *La Voz de Vizcaze*, *El Porvenir Vasco* et d'autres encore pour se figurer l'enthousiasme qu'ont suscité, au delà des Pyrénées, Colonne et son orchestre. Les termes dans lesquels lesdites feuilles chantent la gloire du vaillant chef d'orchestre accusent une forme si dithyrambique, qu'il nous est impossible de les reproduire. Ce qu'il y a de certain, c'est que jamais ovation plus considérable n'a été faite à un artiste français!

⚜

Dans sa dernière séance, l'Académie des Beaux-

arts a décerné le prix Thémont, pour la composition musicale (1,000 francs), en partage à MM. Henri Büsser et André Gédalge, et le prix Chartier, pour la musique de chambre (500 francs), à M. Wiernsberger.

⚜

Voici le résultat du concours pour le grand prix de Rome :

Deux premiers grands prix : MM. Levadé et Malherbe.

Deuxième second grand prix : M. Léon Moreau.

Mention honorable : M. Brisset.

La cantate *Callirhoé* était de M. Adenis.

⚜

Ce sera M. Gabriel Fauré qui dirigera cette année, à Béziers, la *Déjanire* de M. Camille Saint-Saëns, ce dernier ayant manifesté le désir d'assister en spectateur à l'exécution de son œuvre.

⚜

Il paraît que le concours de ballet ouvert par la direction de l'Opéra-Comique n'a produit aucun résultat. Est-ce une preuve que les musiciens de la jeune école, se livrant à des travaux plus sérieux, ne montrent aucun goût pour faire sauter les ballerines? Il y aurait cependant, dans ce genre léger et gracieux, une succession à prendre : celle de Léo Delibes, dont on vient d'inaugurer la statue à La Flèche.

⚜

M. Gigout a quitté son petit hôtel de la rue Jouffroy pour aller s'installer, 113, avenue de Villiers.

BRUXELLES

Les concours du Conservatoire se sont poursuivis toute la semaine devant leur habituel public de dilettantes forcenés, de badauds et de parents intéressés aux résultats de ces joutes. Que des victoires remportées dans les conditions où ces luttes sont organisées, il y ait une conclusion quelconque à tirer pour l'avenir des jeunes gens « primés », c'est ce dont il y a fort à douter. Au point de vue de l'éducation musicale, les concours sont même profondément nuisibles. Pendant des mois, on surmène les enfants, on leur serine leurs airs et morceaux de concours, on leur apprend des trucs pour pallier les défauts de leur technique, on leur inculque le faux sentiment, le phrasé de convention, les élégances factices qui jetteront la poudre aux yeux des honnêtes membres du jury placés devant ce problème difficile de tirer un horoscope favorable des quelques exercices exécutés devant eux par les pauvres élèves. Cela n'est vraiment pas sérieux, et plutôt fâcheux, car ces concours sont la véritable école du cabotinisme, du virtuosisme mécanique et creux, comme, aussi, des désillusions décevantes et funestes.

Un peu de musique jouée pour l'amour d'elle-même, des auditions répétées, où le public serait appelé à constater les progrès, à voir s'éveiller la flamme divine, à classer d'instinct les valeurs en écartant les inutilités, serait bien préférable à la méthode actuelle, triste reliquat du plus déprimant régime d'éducation qui soit : celui des lycées napoléoniens.

Mais autant en emporte le vent! Que sert de critiquer, de prêcher la réforme? Il y a trop de vanités intéressées au maintien de ces distributions de médailles et de mérites, et il passera encore de l'eau sous les ponts avant que soit supprimée l'absurde et ridicule institution des concours. La presse pourrait exercer à cet égard une influence excellente. Si elle se refusait à en parler, à publier les noms des lauréats et des membres des jurys, vous verriez comme les concours perdraient immédiatement de leur prestige. Nous avons songé plus d'une fois à inaugurer ce système, mais cette manifestation isolée resterait sans portée et sans effet; et le silence désobligerait bien des gens. Il faut donc, hélas! continuer, mais nous nous bornerons à la mention pure et simple des résultats. Les voici :

Contrebasse. Professeur, M. Eeckhautte. Un concurrent. Premier prix avec distinction; M. Maes.

Alto. Professeur, M. Van Hout. Six concurrents. Morceau de concours : Premier *allegro* du *Concerto* de Mozart. Premier prix : M. Machelinckx; deuxième prix : MM. Van Houtte, Van Ackeren et Poppelsdorff; deuxième accessit : M. De Kaaf. Très bonne moyenne. On a beaucoup remarqué les belles qualités de sonorité ainsi que le large style, qui ont valu à M. Van Hout de si nombreux et légitimes succès.

Musique de chambre avec piano. Professeur, Mme de Zarembska. Quatre concurrentes. Morceaux de concours : Fragments choisis par le jury de sonates pour violon et piano ou de trios pour piano, violon et violoncelle dans le répertoire de Haydn, Mozart et Beethoven. Prêtaient leur concours : Les violonistes Doehaert, Vanderzanden et le violoncelliste Perquin. Premier prix avec distinction : Mlle Saye. Sentiment musical intéressant; deuxième prix : Mlle Tayenne; accessit : Mlles Doublet de Villers et De Koster.

Harpe. Professeur, M. Meerloo. Quatre concurrentes. Premier prix avec distinction : Mlle de Azevedo-Machado; premier prix : Mlle Cremer; deuxième prix : Mlle Simar; accessit : Mlle Piron.

Violoncelle. Professeur, M. Ed. Jacobs. Premier prix avec distinction : M. Canivez; premier prix : M. Kneip; second prix : MM. Lindhe et Féderovitch; premier accessit : MM. Langstrothe et De Vlaemynck. A noter, le beau son, la sûreté et le mécanisme clair de M. Canivez.

Concours de piano. Classe de M. De Greef. Quatre concurrents. Premier prix : M. Hoyois; deuxième prix : M. Lauweryns; premier accessit

MM. Duysburgh et Fontaine. Très bonne classe, mais aucune nature exceptionnelle. Signalons, toutefois, la finesse de touches, et le sentiment délicat de M. Fontaine.

Classes de MM. Gurickx et Wouters. Jeunes filles. Premier prix, avec la plus grande distinction : Mlle Wanda de Zarembska (classe de M. Wouters); premier prix, avec distinction : Mlle De Helly (classe de M. Wouters); premier prix : Mlle Van Loeveren (classe de M. Gurickx), Mlles De Broeck et Janssens (classe de M. Wouters); deuxième prix : Mlles Tambuyser, Standaert (classe de M. Gurickx), Lombaerts (classe de M. Wouters). Rappel du deuxième prix avec distinction : Mlle Vermeulen (classe de M. Gurickx); Mlle Hoffman (classe de M. Wouters).

A noter le début sensationnel de Mlle de Zarembska, une vraie nature d'artiste, beau toucher, technique éblouissante. Il est vrai qu'elle est surtout l'élève de sa mère. Une mention, aussi, à la toute jeune Mlle de Helly, dont le jeu brillant et spirituel semble promettre.

Prix Laure Van Cutsem. Le prix est décerné à Mlle Devos, élève de M. Wouters. Bonne mécanique.

Violon : Classes de MM. J.-B. Colyns, Alex. Cornelis, Van Styvoort et C. Thomson. Vingt-cinq concurrents, dont cinq jeunes filles et vingt jeunes gens. Premier prix avec la plus grande distinction : Mlle Mac-Carmac, élève de M. Thomson; premier prix avec distinction : M. Callemien, élève de M. Cornélis; Back, élève de M. Thomson; premier prix : M. Van Coevorden, élève de M. Thomson; M. Wagemans, id.; M. Denisty, élève de M. Colyns; deuxième prix avec distinction : Mlle Maré, élève de M. Thomson; M. Megerlin, élève de M. Colyns; M. Sadler, élève de M. Cornélis; M. Vandermeulen, élève de M. Thomson; deuxième prix : M. Baudry (élève de M. Cornélis), M. Gignere (idem), M. Collaer (élève de M. Colyns), Mlle Cohen (élève de M. Cornélis), M. Kicq (élève de M. Colyns), M. Schmidt (élève de M. Thomson), Mlle Evans (élève de M. Colyns), M. Delvaux (élève de M. Cornélis), M. Bollekens (élève de M. Colyns), M. Bayot (élève de M. Van Styvoort); rappel du deuxième prix avec distinction : M. De Rycke (élève de M. Thomson), M. Antoine (élève de M. Colyns); premier accessit : Mlle Seton (élève de M. Cornelis), M. Samuel (élève de M. Colyns), M. Doneux (idem).

Bon concours, d'excellente moyenne. A signaler les qualités de justesse, le brillant, la virtuosité élégante de Mlle Mac-Carmac et les dons plus solides de M. Callemien, son pénétrant, bon archet, technique sûre.

Les concours de chant ont commencé vendredi. L'heure de notre mise sous presse ne nous permet pas d'en donner les résultats. Bornons-nous à ceux de la classe d'hommes, professeur M. Demest. Les voici :

Premier prix : M. Hennuyer; rappel du second prix : MM. Deblaer et Derick.

Le lauréat de la classe est un ténor à la voix timbrée. Il s'est fait entendre dans une scène d'*Echo et Narcisse* de Gluck et dans l'air de *Joseph* de Méhul. Bon sentiment musical, articulation très nette, qualités qu'il doit à un enseignement bien dirigé. A quinzaine, les classes féminines. M. K.

⚜

Voici, d'autre part, les résultats des examens de fin d'année à l'Ecole de musique de Saint-Josse-ten-Noode-Schaerbeek. Directeur : M. Huberti.

Jeunes filles. Solfège supérieur (division B). Professeur : Mme Labbé. Médaille du gouvernement : Suzanne Lambotte; médaille : Marie Digneffe et Henriette Jacobs; première distinction, avec mention extraordinaire : Jeanne Van Geet.

Division A. Professeur : Mme Wittmann. Première distinction, avec mention spéciale : Nérine Walckers, Eugénie Beun.

Solfège élémentaire (première division). Professeur : Mlle Jacobs. Première distinction, avec mention spéciale : Céline Hartog, Maria Dehaen, Henriette Van Brempt.

Deuxième division. Professeur : M. Mercier. Première distinction : Marguerite Koller, Léonie Misson.

Jeunes gens. Solfège supérieur (division B). Professeur : M. Bosselet. Médaille du gouvernement : Gaston Cardinael; première distinction, avec mention spéciale : Joseph Chanoine.

Division A. Première distinction, avec mention spéciale : Louis Roba.

Solfège élémentaire (première division). Professeur : M. Bosselet. Pas de première distinction.

Deuxième division. Professeur : M. Mercier. Première distinction, avec mention spéciale : Achille Mahy, Jean Immers; première distinction : Edgard Vander Brugghen.

Troisième division B. Professeur : M. Bauvais. Première distinction, avec mention spéciale : Armand Thuns, Sylvain Delvaux; première distinction : Maurice Hautrive, Auguste De Gryse, Jean Fontaine.

Troisième division A. Professeur : M. Buol. Première distinction, avec mention spéciale : Edmond Scaron et François Hernardin; première distinction : Edmond Stevens et Charles Philippe.

Professeur : M. Maeck. Première distinction, avec mention spéciale : Hippolyte Ackermans, Gaston Flamine, Victor Flamine, Servais Buteners; première distinction : Jules Hannes, Théophile Lauwers, Antoine Cumps.

Adultes (division B). Professeur : M. Mercier. Première distinction, avec mention spéciale : Albert Vanden Eynden, François Thoorens; première distinction : Louis Collon, Jean Baltus, Léon Olivier, Léon Boen,

On discute vivement dans la presse anversoise la question de savoir qui, du théâtre de la Monnaie à Bruxelles, du Théâtre flamand ou du Théâtre français d'Anvers, aura la primeur du nouvel ouvrage de MM. Jan Blockx, Lucien Solvay et Henri Cain : *Thyl Eulenspiegel.*

Notre confrère anversois les *Entr'actes*, croit pouvoir assurer que l'œuvre, très attendue, verra le jour au Théâtre flamand d'Anvers, sur la scène où *Princesse d'Auberge* a commencé sa carrière triomphale. Il ajoute même que notre confrère Lucien Solvay, l'un des librettistes, a fortement engagé M. J. Blockx à tenir bon pour Anvers et pour l'Opéra flamand. En sens contraire auraient travaillé d'abord l'éditeur Heugel, de Paris, et, en sous-ordre, M. Dechesne, le directeur du Théâtre royal d'Anvers.

Le plus simple était d'aller interroger notre ami Solvay. C'est ce que nous avons fait.

« L'œuvre verra le jour à Bruxelles, au théâtre de la Monnaie, nous a-t-il dit. Mon collaborateur littéraire, M. Jan Blockx, l'éditeur, MM. Stoumon et Calabresi, nous sommes tous d'accord sur ce point. Nous comprenons et apprécions le désir des compatriotes de notre ami Blockx, et nous aurions été tout disposés à céder la priorité au Théâtre flamand d'Anvers, si nous n'avions eu à considérer que la question de sentiment. Mais pour lancer une œuvre comme celle-là, nous avons dû tenir compte des ressources supérieures que nous offre la scène de la Monnaie, et c'est à notre grand regret que nous nous sommes de commun accord décidés pour Bruxelles.

— Alors, le Théâtre flamand ?...

— Nos amis d'Anvers n'attendront pas longtemps. La version flamande sera donnée deux ou trois jours après la première au théâtre de la Monnaie, et le *Vlaamsche Schouwburg* aura ainsi la priorité à Anvers.

— Vers quelle époque?

— Au mois de décembre probablement. »

Voilà les lecteurs du *Guide* exactement renseignés.

La Société symphonique des Concerts Ysaye, donnera pendant la saison 1899-1900 six concerts d'abonnement en vue desquels les listes d'inscriptions sont dès à présent déposées chez MM. Breitkopf et Hærtel, 45, Montagne de la Cour.

Ces concerts seront dirigés, quatre par M. Eugène Ysaye, et deux par M. Félix Mottl.

Ils se succèderont dans l'ordre suivant :

I. 29 octobre : sous la direction de M. Eugène Ysaye, avec le concours de M. Jacques Thibaud, violoniste et du Choral mixte dirigé par M. Léon Soubre. Au programme : fragments du drame lyrique *Freya* de M. Erasme Raway, pour chœurs et orchestre ; — Pièces de violon ; — Prélude de l'opéra fantastique l'*Homme à la peau d'ours* (*der Bärenhäuter*) de M. Siegfried Wagner.

II. 26 novembre : sous la direction de M. Eugène Ysaye avec le concours de M. Scheidemantel, baryton de l'Opéra royal de Dresde et du théâtre de Bayreuth. — Au programme : *Heldenleben* (*Vie d'un héros*) de Richard Strauss; *Shehérazade*, poème symphonique de Rimsky-Korsakoff; fragments de Wagner.

III. 17 décembre : sous la direction de M. Eugène Ysaye, avec le concours de M. Raoul Pugno, pianiste. Au programme : *Concerto* pour piano d'Alexis de Castillon ; *Symphonie* de M. Albéric Magnard; prélude de *Sancho* de M. Jaques-Dalcroze.

IV. 11 février (1900) : sous la direction de M. Eugène Ysaye, avec le concours de Mme Ellen Gulbranson, de l'Opéra royal de Berlin et du théâtre de Bayreuth. Programme à déterminer ultérieurement.

V. 11 mars : sous la direction de M. Félix Mottl. Programme à déterminer ultérieurement.

VI. 1er avril : sous la direction de M. Félix Mottl, avec le concours de Mme Félix Mottl, de M. A. Burgstaller, du théâtre de Bayreuth et d'autres artistes. Ce concert sera consacré à l'œuvre de R. Wagner.

La Société symphonique se réserve de donner un concert extraordinaire pendant le mois de janvier.

Les auditions, répétitions et concerts, auront lieu, comme par le passé, dans la salle du théâtre de l'Alhambra, le samedi à 2 1/2 heures et le dimanche à 2 heures.

La commission des fêtes communales d'Ixelles organise, pour le 27 août prochain, un grand festival international pour harmonies, fanfares, sociétés de trompettes et de chant d'ensemble.

Pour tous renseignements, s'adresser à M. Emile Duray, conseiller provincial et communal, président de la commission des fêtes.

CORRESPONDANCES

BARCELONE. — Au moment où l'on croyait finie la saison musicale, voici que deux jeunes artistes nous surprennent par des auditions d'œuvres de piano à quatre mains données au théâtre des Nouveautés. Ces deux artistes sont MM. J. Malats et E. Granados.

Il s'agit de deux musiciens sérieux qui possèdent à fond leur métier, et qui, servants très consciencieux avant tout de leur art, du vrai et du grand art, n'adoptent pas les poses du virtuosisme militant, cette sorte d'affectation qui consiste à faire jaillir le moi, tout en laissant l'œuvre et l'auteur au dernier plan. Ils n'ont qu'un souci, l'art traité avec tout le respect que deux esprits d'élite peuvent consacrer à l'œuvre, sans recherche de l'effet extérieur.

M. J. Malats est un heureux interprète des

grands maîtres. Esprit très cultivé et très compréhensif, il possède un tempérament qui s'assimile en toute intimité le génie d'autrui; très sûr de lui même, il excelle surtout dans l'interprétation des musiciens de large allure, notamment de Beethoven qu'il joue en perfection.

M. Granados, pianiste doublé d'un compositeur très expressif, est un tempérament tantôt analyste, tantôt plein de nervosité; c'est un schumannien incomparable, âme rêveuse qui vous rend tour à tour l'explosion de sonorité plus intense et l'intime vibration d'une psychologie subtile.

Dans ces concerts, heureusement, il n'y a pas eu l'ombre d'émulation vaine ni banale, mais une pénétration absolue des deux artistes, qui a eu pour résultat une interprétation juste et très poétique des œuvres jouées. C'était une vraie étude analytique et synthétique des auteurs et des œuvres qui, ainsi rendues ont brillé de tout leur éclat.

L'exécution a été impeccable. C'est un acte de dévotion artistique pour lequel il faut louer les deux jeunes maîtres.

Parmi les principales œuvres jouées, à signaler une *Sonate* de Mozart, le *Thème avec variations* de Schumann, les *Variations* de Saint-Saëns sur un thème de Beethoven, un *Scherzo* de Saint-Saëns, *Variations* de Fischoff, *Valse romantique* de Chabrier, *Pas des Cymbales* de Chaminade, etc. Comme vous le voyez, l'école française s'est trouvée en bonne place.

Le succès obtenu par les deux partenaires a été aussi éclatant que mérité, à ce point qu'il a fallu donner une seconde audition du programme.

Belle et originale entreprise, en somme, qui est à renouveler et à imiter. L. Ch.

DRESDE. — La saison théâtrale s'est terminée par des reprises : *Jessonda* de Spohr, qu'on a donné juste deux fois avant le départ de Mme Wittich; la *Traviata*, pour les débuts de Mlle Tüllinger, une transfuge de la Comédie royale; enfin, *Hernani*, comme préparation à un Verdi-Cyclus qui aura lieu l'automne prochain. Depuis le passage de la Bellincioni, il y a plus d'un an, on n'avait pas représenté la *Traviata*, faute de protagoniste. Mlle Tüllinger a une grande expérience de la scène; pour une prima donna, sa voix manque de force et d'ampleur, mais elle vaut encore mieux que celle de tous ces sujets plutôt mauvais que médiocres qu'on fait défiler, comme dans une lanterne magique, devant un public qui semble n'y voir que du feu. M. le Generalmusikdirector von Schuch, grand amateur de musique italienne, mais non moins fervent d'art germanique, a dirigé avec conviction la reprise d'*Hernani*, mis à l'ombre depuis longtemps. L'orchestre, hélas! n'a pas cédé à l'impulsion de son chef. Mollesse partout! Verdi aurait fait sa moue expressive. Il faut bien dire qu'à part les grands airs de rigueur, l'orchestration des deux premiers actes est plutôt décourageante pour des interprètes de Wagner. La faute en est peut-être au poème, où l'intérêt languit, tandis que dans le drame de Victor Hugo, l'action est d'emblée rapide et mouvementée. D'autre part, le régisseur chargé de la mise en scène ne paraît pas avoir eu grand souci de la couleur locale. L'action se passe en Espagne, au commencement du XVIe siècle, et non de nos jours, n'importe où. Mlle Bossenberger, qui d'ailleurs n'avait jamais si bien chanté, semble ignorer ou dédaigner ce petit détail.

M. Scheidemantel, très fêté à Londres dans les *Maîtres Chanteurs*, et qu'on entend toujours avec délices, tant sa voix est riche et magistralement conduite, a interprété en souverain du chant le rôle du roi. Une simple remarque pourtant : Son costume blanc, à la Don Juan, l'aurait un peu gêné si, à la tête d'une troupe armée, il avait dû réellement forcer le château de Silva. M. Perron est un très noble don Silva; seule, sa fuite banale, après la mort de ses deux victimes, est en opposition trop choquante avec l'esprit chevaleresque du personnage. On voit que cet intéressant baryton, pour qui le rôle est un peu grave de timbre, n'a pas l'habitude de s'esquiver; il l'a chanté avec le soin qu'il apporte à toutes ses créations. M. Anthès complète heureusement le quatuor; le timbre de sa voix est sympathique! Il serait temps de ménager un organe dont le chevrotement tend à s'accentuer. Puis Hernani n'est pas Turiddu; l'un ne doit pas rappeler l'autre, eût-il été le triomphe du charmant ténor. Pendant toute la soirée, le public n'a cessé d'applaudir, malgré les règlements destinés, il est vrai, à prévenir toute manifestation désobligeante au cours de l'acte.

A la rentrée, qui aura lieu le 12 août, Verdi-Cyclus, Wagner-Cyclus, Mozart-Cyclus, Gluck-Cyclus. Alton.

LIÉGE. — Les concours du Conservatoire ont commencé et ils vont se poursuivre pendant quinze jours. Bornons-nous à quelques observations sur les résultats :

Tuba. Professeur, M. H. Moureau. Accessit : M. T. Jacquemotte.

Trombone. Professeur, M. Moureau. Six concurrents. Premier prix : M. Victor Fassin; deuxième prix : M. A. Jonniaux; accessit : MM. L. Kuyts et P. Dubois.

Cornet à pistons. Professeur, M. Gerardy. Premier prix : M. R. Halleux; accessit : MM. J. Dumoulin et G. Lanau.

Cor. Professeur, M. Lejeune. Premier prix : MM. Th. Roba et J. Keyseler; accessit : MM. J. Thiry et J. Rogister.

Contebrasse. Professeur, M. L. Dereul. Deuxième prix : MM. J Gilin et F. Ergo; accessit : M. Gerôme.

Violoncelle. Professeur, M. L. Massart. Premier prix : M. L. Fraipont; deuxième prix : M.

E. Mawet; premier accessit : MM. A. Horn et Ant. Seau; deuxième accessit : M. M. Droeghmans.

Alto. Professeur, M. Englebert. Premier prix : MM. N. Vrancken et N. Dupont; premier accessit : M. P. Dubois; deuxième accessit : M. A. Dierckx. Très beau concours. A signaler M. Vrancken, qui est déjà un artiste fait.

Basson. Professeur, M. Gerôme. Premier prix : MM. J. Tybosch et L. Gerome.

Clarinette. Professeur, M Haseneier. Deuxième prix : MM. H. Thonon et S. Frankin; premier accessit : M. G. Haseneier; deuxième accessit : M. A. Pire.

Hautbois. Professeur, M. E. Bernard. Premier prix : M. A. Hanay; deuxième prix : MM. Gaston Boussart et M. Ledent. Très bonne classe. On a particulièrement remarqué le petit Boussart, un bambin de dix ans, qui révèle des aptitudes dignes d'attention.

Flûte. Professeur, M. G. Schmit. Premier prix : M. J. Müller (à l'unanimité) et M. Balthazart; deuxième prix : MM. N. Leblanc (à l'unanimité) et Hageman; premier accessit : M. J. Goldenberg. Encore une classe excellente. Belle méthode chez tous les concurrents.

Les concours de musique de chambre n'ont présenté rien de bien remarquable. Obtiennent un premier prix, une pianiste, Mlle Volfertz ; un violoncelliste, M. Fraipont, et un violoniste, M. Houdret.

Le concours d'orgue est, comme toujours, d'une nature supérieure, tant le professeur M. Danneels communique à ses élèves un enseignement artistique. M. Lucien Mawet conquiert la médaille en vermeil avec distinction et à l'unanimité. De nombreuses et solides épreuves le classent comme un de nos plus sérieux organistes. M. Lavoye, qui passe au premier prix, est déjà très habile, et le jeune Séressia promet aussi.

Le concours de déclamation lyrique (chant) a été très discuté, et les décisions du jury ont fait beau coup de mauvais sang. L'*Express* estime qu'elles ont établi un classement « joyeusement stupéfiant, » comme si l'on avait mis les noms des concurrents dans un chapeau et les avait tirés au hasard.

Parmi les concurrents, il convient de citer Mlle Léonie Criquillon, qui a joué avec une sobriété peu commune, dans un concours d'art de la scène, la deuxième scène du deuxième acte du *Pardon de Ploërmel* (Dinorah).

M. Abel Orban, bien qu'indisposé, a su donner au rôle de Crispin, de *Gilles ravisseur* du vieux Grisar, un caractère bouffon sans extravagance, joyeux sans trivialité. Le jury a cru devoir ne lui décerner qu'un second prix par cinq voix. Nous ne nous permettons pas de critiquer les augures! Nous nous autorisons simplement à constater que des premiers prix ont moins d'acquis, moins d'assurance, moins de distinction que le Crispin de *Gilles ravisseur*.

M. Jules Massart a une voix de ténor travaillée, agréable et bien conduite.

M. Alphonse Bruinen a une belle ampleur de voix; le timbre en est sympathique; c'est un vrai organe de théâtre.

MM. Louis Resbout et Jules Delhaxhe méritent de sérieux encouragements. Quant à M. F. Malherbe, il rachète sa gaucherie par sa voix.

Voici, au surplus, les décisions du jury :

Grand-opéra : Deuxième prix, par sept voix, à M. François Malherbe.

Opéra-comique : Premier prix, par cinq voix, à MM. Alphonse Bruinen et Jules Massart; deuxième prix, à l'unanimité et avec distinction, par sept voix, à Mlle Léonie Criquillon; deuxième prix, par sept voix, à M. Jules Delhaxhe; deuxième prix, par cinq voix, à M. Abel Orban; premier accessit, à l'unanimité, à M. Louis Resbout.

A quinzaine les autres concours.

—Les concerts hebdomadaires de la Symphonie Lejeune, à la Société royale d'caclimatation méritent leur vogue. Le violoniste J. Robert, élève de C. Thomson, obtenait le 27 juin dernier un éclatant succès dans le solo de la *Fantaisie espagnole* de Demerssmann, où était intercalée une cadence remarquable de feu Heynberg, le maître de tant d'artistes arrivés au premier rang.

C'est Mlle Chambellan, de l'Opéra-Comique, une brillante chanteuse légère, que M. Martini, notre nouveau directeur, s'est attachée pour l'hiver; et, comme basse chantante, M. Courtois, doué d'une voix superbe, nous assure-t-on. A. B. O.

LONDRES. — Nous voici à la fin de la saison, et peu à peu nos salles de théâtre et de concerts se vident. Le dernier concert d'Ysaye a été un aussi grand succès que les précédents. Le *Quatrième Concerto* de Vieuxtemps, la *Chaconne* de Bach, la belle *Romance* en *sol* de Beethoven, voilà le programme. Le *Concerto* de Vieuxtemps a été joué par l'illustre maître d'une façon étonnante; la sonorité de son merveilleux violon n'a jamais été plus belle, plus puissante. Son exécution et son interprétation de la *Chaconne*, cette œuvre magistrale, ont été en tous points remarquables. C'était profondément senti; c'était admirable. Après la *Romance* en *sol* de Beethoven, le public enthousiasmé a rappelé Ysaye et l'a ovationné. Comme *bis*, il nous a exécuté avec une merveilleuse finesse la *Mazurka* de Zarzicky.

Mlle Lillian Blauvelt a fait entendre au même concert des *Lieder* de Brahms, Chaminade et Mozart.

Le dernier concert de la saison, donné au Queen's Hall — le 138e depuis le mois d'août dernier, — a fait salle comble. La *Symphonie pathétique* de Tschaïkowski, dont le public anglais ne paraît pas vouloir se lasser, a été brillamment exécutée sous la direction de M. Wood.

Wagner prenait le reste du programme avec le duo du second acte de *Lohengrin*—Elsa et Ortrude

— et le premier acte de la *Walkyrie*, chanté par Mlle Helen Jaxon, MM. Van Hoose et Emil Sauger. L'orchestre s'est bien acquitté de sa lourde tâche.

Les concerts-promenades commenceront le 26 août; les concerts symphoniques reprendront vers la fin du mois d'octobre.

La première de la *Bohème* de Puccini, à Covent-Garden, la semaine dernière, a obtenu un succès considérable et mérité. Dire que cette partition vivra, ce serait peut-être beaucoup s'avancer, mais il est certain que plusieurs airs, notamment *Che gelida manina*, seront souvent chantés. Mme Melba (Mimi), le ténor de Lucia (Rodolphe), ont été excellents, ainsi que Mlle Zélie de Leissan, MM. Gilibert, Journet, Cazeneuve et Dufriche.

PAUL MAGNY.

OSTENDE. — L'ouverture officielle de la *season* s'est faite le 11 juin dernier par l'inauguration des concerts symphoniques.

M. L. Rinskopf, l'excellent capellmeister du Kursaal, a tenu à mettre son orchestre hors de pair non seulement par sa composition individuelle, mais encore par sa force numérique, et c'est ainsi que nous avons maintenant une phalange de cent six musiciens : vingt-deux premiers violons, à la tête desquels le brillant soliste Edouard Deru; vingt seconds violons, conduits par Jef Keurvels; treize altos, treize violoncelles (soliste, Louis Miry) et dix contrebasses.

On voit que la direction du Kursaal a bien fait les choses ; il est vrai qu'elle est échue à un véritable artiste, M. Nestor Massart, l'ancien ténor de la Monnaie. Celui-ci paraît vouloir innover en plusienrs points, et il nous réserve des initiatives très artistiques.

Alors que, dans ces dernières années, la haute virtuosité instrumentale était quelque peu négligée, M. Massart a fait appel, pour rehausser l'éclat de nos concerts, à deux de nos plus fameux virtuoses belges : MM. César Thomson et Arthur De Greef, qui se feront entendre ici au mois d'août. De plus, l'actif et intelligent directeur organise une représentation des *Erinnyes* de Leconte de Lisle, par des artistes de la Comédie française, avec la musique de scène et les chœurs de Massenet; une autre fête de ce genre nous vaudra le plaisir d'entendre l'*Arlésienne* de Daudet et Bizet.

Parmi les solistes du chant qui ont pris part aux concerts de ces premières semaines, nous citerons Mlle Ganne, de la Monnaie, qui a interprété avec succès l'air d'entrée d'Elisabeth (*Tannhœuser*), et Mme Feltesse-Ocsombre, qui a ravi tout le monde par sa voix limpide et souple autant que par le choix très artiste de ses morceaux : couplets d'Elsa de l'oratorio *Sainte Godelive* (Tinel), l'*Absence* (Berlioz) et la *Berceuse* de Mozart, orchestrée par F. Mottl.

Jeudi dernier a eu lieu le premier concert artistique de la saison. Mlle Juliette Mertens, pianiste, en a été l'héroïne, en interprétant, avec son beau mécanisme et son jeu perlé, le très vétilleux *Premier Concerto* de Tschaïkowsky, une œuvre dont je ne raffole pas, l'invention mélodique en étant rarement personnelle et parfois fort banale. Cela n'a pas empêché Mlle Mertens d'avoir un très grand succès, d'ailleurs bien mérité.

Le reste du programme était composé par M. Rinskopf avec cet éclectisme intelligent qui n'a qu'un défaut : c'est de se souvenir trop rarement qu'il y a des compositeurs belges, flamands et wallons, qui ont le droit et méritent de prendre place sur nos programmes.

Ainsi, nous avons eu jeudi la géniale ouverture de *Léonore* (no 3), conduite, exécutée avec une sûreté et une conviction qui frisaient la perfection; puis le langoureux et poétique prélude du premier acte de *Fervaal;* une jolie *Sérénade* de Saint-Saëns ; le grouillant et pittoresque *Carnaval à Paris* de Johan Svendsen, où il y a un contraste piquant entre la folle gaîté des mascarades et la pénétrante tristesse d'un épisode sentimental; enfin, le poème symphonique *Sarka,* du maître tchèque Smetana, une œuvre curieuse, qui renferme de beaux effets descriptifs, tels la Chevauchée des chevaliers et la Vengeance des amazones.

Toutes ces œuvres, si différentes, ont été conduites par M. Léon Rinskopf avec une habileté, une assurance, une maëstria qui en font un chef d'orchestre fort précieux.

Au prochain concert artistique, le jeudi 13, M. Edouard Deru jouera le *Deuxième Concerto* de Max Bruch.

Un autre élément de succès de notre campagne musicale est fourni par l'éminent organiste M. Léandre Vilain, dont les récitals d'orgue comprennent toute la littérature de l'instrument, depuis Palestrina, Buxtehude, Bach, jusqu'à Mailly et Widor, et ont toujours un cachet très artistique.

Il y a ici, on le voit, tous les éléments voulus pour faire une saison vraiment artistique. N'est-il pas dommage que le grand public montre si peu de goût pour les manifestations supérieures de l'art musical, et que ce soient, à tous les concerts, les moins bonnes choses qui portent le plus ?

L. L.

NOUVELLES DIVERSES

Tous les artistes qui doivent prendre part cette année au festival dramatique de Bayreuth sont, à l'heure qu'il est, rendus dans la petite capitale de la Franconie. L'orchestre également est au complet, et, les répétitions préparatoires étant terminées, les premiers ensembles ont commencé sous la direction de M. Siegfried Wagner, en

attendant l'arrivée de Hans Richter, qui n'a pris que quelques jours de repos après sa saison de concerts à Londres.

En dépit des bruits contraires, Félix Mottl ne paraîtra pas cette année à Bayreuth, en raison de son état de santé, qui n'a rien d'inquiétant, mais qui demande des ménagements. Nous avons déjà dit que l'illustre chef d'orchestre et M^me^ Mottl avaient la coqueluche; le médecin leur a ordonné une cure dans les monts de Bohême, à Hallstadt. A la place de Mottl, c'est le capellmeister Fischer, de Munich, qui alternera au pupitre avec Hans Richter pour la direction de *Parsifal*. Détail curieux, Hans Richter dirigera cette année pour la première fois *Parsifal*, qu'il n'a jamais conduit jusqu'ici. On se rappelle que depuis 1882, Hermann Levi et Félix Mottl avaient conservé jusqu'aujourd'hui une sorte de monopole sur *Parsifal*.

Pour les *Nibelungen* et les *Maîtres Chanteurs*, ce sont MM. Hans Richter et Siegfried Wagner qui se partageront la direction.

Parmi les « curiosités » de cette saison, signalons le début de M^me^ Ellen Gulbranson dans le rôle de Kundry, de *Parsifal*, où elle alternera avec M^me^ Milka Ternina, de Munich. Elle chantera, en outre et sans partage, le rôle de Brunnhilde des *Nibelungen*. M. Van Rooy, d'autre part, déjà si remarqué dans Wotan, paraîtra aussi pour la première fois cette année dans le rôle de Hans Sachs.

Ajoutons enfin qu'on dit merveille des deux ténors, nouveaux à Bayreuth, MM. Ernest Krauss de Berlin et Erik Schmedes de Vienne. Ce dernier a fait sensation aux répétitions dans le rôle de *Parsifal*, où le ténor Van Dyck avait laissé une si profonde impression. M. Schmedes alternera en outre avec M. Burgstaller dans le rôle de Siegfried, et M. Krauss avec M. Burgstaller dans celui de Siegmund. Cette année, pour la première fois, le rôle de Klingsor ne sera plus tenu par l'excellent Planck, de Carlsruhe; le baryton roumain Demeter Popovici lui succède. M. Popovici alternera aussi avec M. Friedrichs dans le personnage d'Alberich. Gurnemanz, ce sera, nous l'avons déjà dit, M. Antoine Sistermans et la basse Félix Krauss, de Berlin. M. Sistermans jouera aussi le Veit Pogner des *Maîtres Chanteurs*. Hans Sachs aura deux interprètes : Van Rooy et le baryton Léop. Demuth, de Vienne, qu'on dit très remarquable. M^me^ Mottl, qui devait chanté Eva, est remplacée par M^lle^ Kernic, de Munich. Beckmesser, c'est M. Friedrichs; Madeleine, M^me^ Schumann-Heink (qui fait aussi Waltraute et Erda dans les *Nibelungen*); David, MM. Breuer et Knote; Walther de Stolzing enfin, le ténor Krauss.

Rappelons que la première série des représentations commence le 22 juillet par l'*Anneau du Nibelung*, suivi le 28 par les *Maîtres Chanteurs*, et *Parsifal*, le 29.

— Le Nouveau-Théâtre de la rue Blanche, à Paris, sera prochainement livré aux ouvriers qui doivent procéder aux aménagements nécessités par les dix représentations de *Tristan et Iseult* de Richard Wagner, qui seront données, cette année, sous la direction de M. Charles Lamoureux et dont voici les dates :

Première, samedi 21 octobre ; deuxième, mardi 24 ; troisième, samedi 28 ; quatrième, mardi 31 ; cinquième, samedi 4 novembre; sixième, mardi 7; septième, samedi 11 ; huitième, mardi 14 ; neuvième, samedi 18; dixième, mardi 21.

Les études musicales sont déjà commencées et tous les principaux rôles sont distribués en triple. Nous donnerons prochainement la liste des artistes engagés pour interpréter le chef-d'œuvre de Wagner.

— L'Opéra-Comique de Paris a de vastes projets pour la saison prochaine et celles qui vont suivre.

Après la *Louise* de M. Charpentier, il annonce un drame lyrique de M. Gabriel Pierné, la *Fille de Tabarin*, sur un poème de MM. V. Sardou et P. Ferrier, et toute une série d'œuvres de compositeurs français dont les partitions sont dès à présent reçues :

William Ratcliff de M. Xavier Leroux; *Titania* de M. Georges Hüe; le *Juif polonais* de M. Erlanger; *Circé* des frères Hillemacher; *Péléas et Mélisande* de M. Debussy; la *Harpe et le Glaive* de M. Laurens; la *Petite Maison* de M. William Chaumet; *Muguette* de M. Missa; la *Troupe Joli Cœur* de M. Arthur Coquard; *Ping-Sing* de M. Henri Maréchal; la *Sœur de Jocrisse* de M. Banès; la *Chambre bleue* de M. Jules Bouval; le *Secret de maître Cornille* de M. Parès; le *Légataire universel* de M. G. Pfeiffer.

En fait de compositeurs étrangers, on cite *Hænsel et Gretel* de M. Humperdinck et *Paillasse* de M. Leoncavallo.

Ajoutez à ce programme, déjà respectable, la liste suivante des reprises projetées :

Alceste et *Iphigénie en Tauride* de Gluck; les *Noces de Figaro* et *Don Juan* de Mozart; *Freischütz* de Weber; *Richard Cœur de Lion* de Grétry; *Proserpine* de Camille Saint-Saëns; *Werther* de Massenet; *Pêcheurs de perles* de G. Bizet ; *Lalla-Roukh* de Félicien David ; la *Basoche* d'André Messager; la *Surprise de l'amour* de Poise; le *Pré-aux-Clercs* d'Hérold; *Fra Diavolo* d'Auber; le *Postillon de Longjumeau* d'Adolphe Adam ; le *Domino noir* d'Auber; l'*Epreuve villageoise* de Grétry; *Gilles ravisseur* de Grisar; les *Visitandines* de Devienne; la *Servante maîtresse* de Pergolèse; les *Voitures versées* de Boïeldieu.

Au répertoire de l'Opéra-Comique figurent actuellement :

Fidelio de Beethoven ; *Orphée* de Gluck; *Joseph* de Méhul ; *Cendrillon* de Massenet ; la *Vie de Bohème* de Puccini; *Beaucoup de bruit pour rien* de Puget ; *Carmen* de G. Bizet; *Manon* de Massenet; *Mignon*

d'Ambroise Thomas; *Lakmé* de Léo Delibes; *Mireille* de Ch. Gounod; *Phryné* de C. Saint-Saëns; le *Barbier de Séville* de Rossini; l'*Eclair* d'Halévy; la *Dame blanche* de Boïeldieu; la *Fille du Régiment* de Donizetti; *Galathée* de Victor Massé; *Philémon et Baucis* de Gounod; les *Dragons de Villards* d'Aimé Maillart; *Le Roi l'a dit* de Léo Delibes; *Zampa* d'Hérold; *Haydée* d'Auber.

Vraiment, ce sont là de belles promesses!

— M. Hugues Imbert a reçu du Comité constitué à Vienne, dans le but d'ériger un monument à la mémoire du compositeur Johannès Brahms, la lettre suivante :

« Vienne.

» Monsieur,

» Recevez encore une fois l'expression de notre reconnaissance la plus sincère pour l'empressement avec lequel vous et vos amis avez secondé nos efforts dans le but d'ériger un monument à la gloire du célèbre compositeur Johannès Brahms.

» Nous avons reçu la liste des souscripteurs et nous vous adressons ci-joint un reçu du montant de la souscription, s'élevant à la somme totale de sept cent trente-cinq francs.

» Veuillez agréer, Monsieur, la nouvelle assurance de nos très sympathiques et distingués sentiments.

» POUR LE COMITÉ :

» LOUIS KOCH. Dr E. MANDYCZEWSKI. »

— Il s'est formé, il y a déjà longtemps, un comité pour élever à Paris un monument à Chopin. Un emplacement avait même été désigné au Parc Monceau, mais depuis on n'avait plus entendu parler du monument.

Il paraît, nous dit le *Cri de Paris*, qu'il est survenu un conflit entre le conseil municipal et le comité : le premier avait accordé l'emplacement, à condition que le monument serait exécuté par un jeune sculpteur, frère d'un conseiller municipal.

Le comité, pensant avec raison qu'il était libre de faire exécuter le monument à son gré, choisit un autre sculpteur moins bien apparenté.

Le monument est prêt, mais le conseil municipal, sur la proposition de M. Clairin, vient de refuser l'emplacement. La ville de Paris est toujours maîtresse de son terrain, mais n'y a-t-il pas indélicatesse à revenir sur une promesse faite, pour une simple question de préférence? D'autant plus que le second sculpteur, beaucoup moins riche que le premier, a fait des frais qui ne lui seront pas remboursés. Quoi qu'il en soit, ce pauvre Chopin n'est pas près d'avoir son monument.

— Après ses succès aux Etats-Unis, l'éminent violoniste M. Henri Marteau, voulant remercier le public américain du bienveillant accueil qu'il avait reçu de lui, fit annoncer, en septembre 1898, dans les feuilles d'outre-mer, qu'un concours était ouvert entre compositeurs nés aux Etats-Unis pour la composition d'une sonate (piano et violon). L'œuvre primée recevrait un prix de 500 francs et, en outre, serait jouée dans les concerts donnés par M. Henri Marteau; elle resterait la propriété de l'auteur.

Dix manuscrits furent envoyés.

Le jury, composé de MM. Théodore Dubois, président, Wormser, Pierné, H. Imbert, Pugno, Diémer, Dallier et H. Marteau, estima que, sur les dix sonates présentées, trois devaient être retenues.

Le prix a été accordé à l'unanimité à l'œuvre portant l'épigraphe : *America* et dont l'auteur est M. Henri Schoenefeld, de Chicago, né en octobre 1857, à Milwaukee. Deux mentions honorables ont été accordées aux sonates portant les épigraphes *Euterpe* et *Ré, Ré, Sol.*

Le jury a été frappé des excellentes qualités de facture que renferment les trois sonates primées ainsi que des idées charmantes qui y sont développées et qui accusent en général la forme romantique. Ce sont surtout les œuvres de maîtres tels que Grieg et Max Bruch que semblent avoir prises pour modèles les jeunes compositeurs américains. On ne peut que leur adresser de vives félicitations.

— La *Nouvelle Presse libre*, de Vienne, croit savoir que la *Reine Indigo* n'est pas la première opérette de Johann Strauss, comme on le croit généralement. Dès 1869, le « roi de la valse » avait écrit deux actes d'une opérette intitulée *Romulus*, qu'il ne termina cependant pas, trouvant le livret trop insipide. Quelques mois plus tard, il commença, sur un livret de M. Joseph Braun, la composition d'une autre opérette intitulée : les *Joyeuses Commères de Vienne* et destinée au théâtre An der Wien. Le rôle principal devait être joué par Mlle Gallmeyer, qui était alors l'étoile de ce théâtre, mais cette artiste se fit subitement engager au Carltheater, et Strauss ne voulut pas confier son œuvre à une autre interprète. Comme son contrat avec le théâtre An der Wien lui interdisait de le faire jouer au Carltheater, il renonça tout à fait à la représentation de cet ouvrage et commença alors la composition de la *Reine Indigo*.

Reste à savoir où se trouve la partition des *Joyeuses Commères de Vienne*. La biographie du maître, publiée il y a quatre ans par M. Eisenberg, ne mentionne d'aucune façon cette opérette, non plus que les deux actes de *Romulus*. Johann Strauss avait cependant lu et approuvé chaque page de cette biographie, pour laquelle il avait fourni les documents principaux.

— Nous apprenons que le baryton De Backer vient de signer pour la prochaine saison un bel engagement avec le directeur du Grand Théâtre municipal d'Alger. Nous aurons également le plaisir de l'entendre aux concerts du Waux Hall à Bruxelles et au Kursaal d'Ostende. M. De Backer a déjà une brillante carrière devant lui; il est le créateur de différentes œuvres à l'étranger : en France, *Hulda* de César Franck et *Néron* de Rubinstein; en Amérique, *Sigurd* de Reyer; en Hollande, *Henry VIII* de Saint Saëns et *Princesse d'Auberge* de Jan Blockx; en Belgique, *Samson et Dalila* à Anvers et les *Maîtres Chanteurs* de Richard Wagner (rôle d'Hans Sachs) au Théâtre royal de Gand, où l'on a pu apprécier son réel talent de chanteur et de comédien.

— Par son testament, Johann Strauss a laissé tout son bien mobilier, y compris ses manuscrits et ses contrats avec ses éditeurs, à sa veuve, et ses

valeurs immobilières à la Société des Amis de la musique, à la condition que celle-ci versera annuellement une rente de quatre mille florins à Mme Strauss, et deux mille florins à sa fille. De plus, sa veuve aura le droit de vivre pendant une année dans la maison où mourut le compositeur. Au bout de ce temps, elle devra payer un loyer à la société héritière.

Le testament de Strauss porte deux apostilles curieuses. La première dit : « Je ne laisse rien à mon frère, parce qu'il vit à son aise »; la seconde ajoute : « Quand bien même on me dirait que mon frère a perdu tout son patrimoine, je ne le coucherais point pour cela sur mon testament, parce que je suis sûr qu'il aura bien vite gagné de l'argent. »

— M. Alfred Massau, le brillant professeur de violoncelle à l'Ecole de musique de Verviers, vient de recevoir la rosette d'offiéier de l'instruction publique de France.

Vives félicitations.

BIBLIOGRAPHIE

— M. Louis de Romain vient de réunir en une élégante brochure, parue à la librairie Fischbacher, l'étude qu'il avait publiée récemment par fragments dans *Angers artiste* sur *Saint Julien l'hospitalier*, écrit par M. Camille Erlanger sur le chef-d'œuvre littéraire de Gustave Flaubert. On se souvient du succès qu'obtint la légende dramatique du jeune musicien au concert de l'Académie nationale de musique en date du 8 décembre 1895. M. le comte de Romain a pensé très justement que l'œuvre dans laquelle un jeune avait donné des preuves de sa sincérité d'artiste méritait une analyse thématique. C'est ce travail qu'il présente aujourd'hui au public et qui a été fait par lui avec cette clarté et cette conscience dont il donna maintes preuves dans ses ouvrages précédents et dans les articles très documentés de cette revue angevine, qu'il dirige avec une si grande compétence.

H. I.

NÉCROLOGIE

— M. Jacques Steveniers, aucien professeur au Conservatoire de Bruxelles, qui eut son heure de vogue, vient de s'éteindre à Ixelles, où il vivait retiré depuis plusieurs années.

Jacques Steveniers était né à Liége en 1820. Il fut envoyé au Conservatoire de Bruxelles à l'âge de quinze ans et devint le meilleur élève du violoniste Meerts; il reçut ensuite des conseils précieux de Bériot, qui avait deviné en lui une nature bien douée. Après s'être fait applaudir à Paris, Steveniers fit un assez long séjour en Hollande, puis il entreprit des tournées artistiques successivement en Allemagne, en Autriche, en Angleterre et revint se fixer définitivement à Bruxelles en 1849. Il organisa alors des auditions de musique de chambre et fut nommé professeur de la classe de musique de chambre au Conservatoire.

J. Steveniers, comme compositeur, laisse un grand nombre de mélodies, de morceaux pour violon, duos, trios, un ballet et trois opéras-comiques qui furent représentés au théâtre de la Monnaie.

Jacques Steveniers laisse un fils, M. Auguste Steveniers, aujourd'hui professeur au Conservatoire de Nancy.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

Waux-Hall (Parc). — Tous les soirs concerts de symphonie par l'orchestre de la Monnaie.

Paris

OPÉRA. — Du 3 au 9 juillet : Tannhæuser; Hamlet; Faust; Guillaume Tell; la Burgonde; Joseph, et Coppélia.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 3 au 9 juillet : Cendrillon; le Barbier de Séville, le Chalet; Cendrillon; Joseph, Daphnis et Chloé; Cendrillon; Joseph et le Dîner de Pierrot; Cendrillon; Joseph.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉROS 29-30

VOLUME XLV

23 ET 30 JUILLET 1899

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A Bruxelles, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A Paris, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

France et Belgique : 12 francs; Union postale : 14 francs. Pays d'outre-mer : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central**, rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique**. — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur**, Galerie de l'Odéon ; M. Gauthier, kiosque N° 10, boulevard des Capucines.

45e année. — Numéros 29-30

23 et 30 juillet 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

Ed. Schuré — Michel Brenet — Georges Servières — Hugues Imbert — H. de Curzon — Etienne Destranges — Julien Tiersot — Frank Choisy — H. Fierens-Gevaert — Albert Soubies — J. Houston Chamberlain — Ed. Evenepoel — Maurice Kufferath — Charles Tardieu — Marcel Remy — Ernest Thomas — Ch. Malherbe — Henry Maubel — Ed. de Hartog — N. Liez — I. Will — Ernest Closson — Oberdœrfer — J. Brunet — Emile Wambach — A. Wilford — William Cart — Marcel De Groo — Ch. Castermans — L. Lescrauwaet — J. Derepas — G. et J. d'Offoël — L. Alekan — R. Duval-Den'lex — Nelson Le Kime — G. Samazeuilh — J. Dupré de Courtray, etc.

LES PHILOSOPHES ET LA MUSIQUE

Nietzsche, les classiques et les romantiques

(Suite). — Voir le dernier numéro.

Nietzsche a raison d'ajouter que toute la musique qui vient après Beethoven est de second plan.

« Elle fait partie, dit-il, du romantisme, c'est-à-dire d'un mouvement historiquement plus court, plus fuyant, plus superficiel que ce grand entr'acte, ce passage de l'Europe de Rousseau à Napoléon et à l'avènement de la démocratie. Weber! Mais que sont pour *nous* le *Freyschutz* et *Obéron!* ou bien *Hans Heiling* et le *Vampire* de Marschner, ou même *Tannhæuser* de Wagner? C'est de la musique éteinte, si même elle n'est pas oubliée. Toute cette musique du romantisme n'était d'ailleurs pas assez noble, pas assez de la musique pour garder raison ailleurs encore qu'au théâtre et devant la foule ; elle était du premier abord de la musique de second ordre qui, parmi les musiciens véritables, entrait très peu en ligne de compte. Il en fut autrement de Félix Mendelssohn, ce maître alcyonien qui, à cause de son âme plus légère, plus pure et plus heureuse, fut oublié aussi vite qu'il avait été admiré : comme un bel *intermède* dans la musique allemande. Pour ce qui est de Robert Schumann, qui, dès le début, prit sa tâche au sérieux et qui fut également pris au sérieux, — il est le dernier qui ait fondé une école, — n'est-ce pas aujourd'hui un bonheur pour nous, un soulagement, presque une délivrance que justement le romantisme de Schumann ait été *surmonté?* Schumann, fuyant dans la « Suisse saxonne » de son âme, tenant à la fois de Werther et de Jean-Paul, nullement de Beethoven, certainement pas de Byron, — sa musique de *Manfred* est jusqu'à l'injustice une erreur et un malentendu, — Schumann avec son goût, qui était au fond un goût mesquin (c'est-à-dire un penchant dangereux, doublement dangereux parmi les Allemands, au lyrisme silencieux et à l'attendrissement d'ivrogne), sans cesse à l'écart, se dérobant et se retirant, noble, efféminé, ivre de bonheur et de douleur anonyme, dès le début une sorte de petite fille et de *noli me tangere,* — ce Schumann n'était déjà plus qu'un événement *allemand* dans la musique, non plus un événement européen comme le fut Beethoven, comme le fut Mozart dans une plus grande mesure encore ; avec lui, la musique allemande est menacée du plus grand danger, celui de perdre les accents de l'*âme européenne* pour

ne plus être que la voix d'une *étroitesse nationale.* »

Le morceau est vraiment intéressant, mieux que cela : profond, abstraction faite de la tournure paradoxale et de la rigueur excessive des conclusions. C'est un singulier travers chez Nietzsche de ne rien laisser subsister de ceux qu'il a *surmontés*. A vrai dire, il ne les surmonte pas, il les étouffe, il les écrase. Le procédé manque peut-être de délicatesse. Pour un homme qui parle si souvent des pieds délicats, Nietzsche a souvent la main singulièrement lourde.

Ce qui ne l'empêche pas de nous donner ailleurs, sur les mêmes maîtres et d'autres, des aperçus d'une subtilité et d'une grâce enchanteresses.

Voici, par exemple, un joli parallèle entre Beethoven et Mozart qu'on trouvera dans *Choses humaines par trop humaines* :

« La musique de Beethoven apparaît souvent comme une méditation profondément émue, à la réaudition inattendue d'un fragment « d'innocence en musique » retrouvée après qu'on la croyait depuis longtemps perdue ; c'est de la musique *plus haut* que la musique. Dans la chanson du mendiant et de l'enfant des rues, dans la mélopée monotone des Italiens vagabonds, dans la danse au cabaret du village ou dans les nuits de carnaval, c'est là qu'il découvrait ses « mélodies » : il les récoltait comme une abeille, saisissant au vol, ici ou là, un son ou un court dessin. Ces fragments sont pour lui des souvenirs d'un « monde meilleur » : semblablement, Platon pensait des idées. Mozart occupe un tout autre point de vue par rapport à ses mélodies ; il trouve ses inspirations non pas en écoutant de la musique, mais en regardant la vie, la vie animée du Midi : il rêvait toujours à l'Italie, quand il n'y était pas. »

Il y a là une sensibilité délicate qui s'émeut à propos. Avec la même originalité, Nietzsche parle çà et là d'autres grands maîtres : Bach, Hændel, Haydn, Schubert, Chopin, etc. Je me borne à traduire ces simples notations :

« SÉBASTIEN BACH. — Quand ce n'est pas en connaisseur absolu et *savant* du contrepoint et de toutes les espèces de style fugué qu'on écoute la musique de Bach, quand il doit, par conséquent, en deviner en quelque sorte la véritable substance artistique, l'auditeur doit éprouver une impression analogue à celle qu'il éprouverait en assistant à la création du monde par Dieu. Je veux dire : nous sentons que quelque chose de grand est dans le Devenir, mais *n'est* pas encore au regard de notre grande musique moderne. Cette musique (de Bach) a déjà surmonté le monde, parce qu'elle a surmonté l'Eglise, les nationalités et le contrepoint. Dans Bach, il y a encore trop de christianisme cru, de germanisme cru, de scolastique crue ; il est sur le seuil de la musique européenne (moderne), mais, de ce seuil, il se tourne encore vers le moyen âge. »

« HAENDEL. — Hændel, hardi dans l'invention de sa musique, avide de nouveauté, sincère, puissant, tourné vers l'Héroïque et apparenté à lui, autant qu'un peuple peut l'être, devient souvent froid et incertain dans l'exécution, et, même, il se fatigue : alors, il a recours aux méthodes éprouvées de développement, il écrit vite et beaucoup, heureux d'en avoir fini, — mais non pas heureux de la même façon que Dieu et d'autres créateurs, au soir de leur journée d'œuvre. »

« HAYDN. — Le génie autant qu'il peut s'allier avec la bonhomie, Haydn l'a possédé. Il va jusqu'à l'extrême limite que la moralité trace à l'intellect ; il fait de la musique qui n'a pas de passé. »

« FRANZ SCHUBERT. — Franz Schubert, artiste de moindre envergure que les autres grands musiciens, a cependant, de tous, possédé le plus riche héritage musical. Il le dépensa d'une manière prodigue et par bonté de cœur ; si bien que, pendant des siècles, les musiciens pourront encore se nourrir de ses pensées et de ses idées. Ses œuvres constituent un trésor d'inventions non encore employées ; d'autres auront leur grandeur dans le remploi. Si l'on peut dire de Beethoven qu'il est l'auditeur idéal des joueurs d'orgue, Schubert serait lui-même le joueur d'orgue idéal. »

« FÉLIX MENDELSSOHN. — La musique de Félix Mendelssohn est la musique du

bon goût pour tout ce qu'il y a eu de bon : elle montre toujours derrière soi. Comment pourrait-elle avoir beaucoup *devant soi*, avoir de l'avenir? — L'a-t-il seulement voulu ? Il possédait une vertu, rare parmi les artistes, la reconnaissance, sans arrière-pensée : cette vertu aussi regarde en arrière. »

En d'autres termes, pour Nietzsche, la musique de Mendelssohn est l'opposé de celle de Haydn ; elle a un *passé;* elle ne vit que par le passé. Mendelssohn est un lettré, il *remploie*. Le point de vue est intéressant et neuf.

« CHOPIN.— Presque toutes les situations et toutes les conditions vitales ont un moment psychologique. Ce moment, les bons artistes savent le découvrir. On le retrouve même dans la vie au bord de la mer, qui se déroule ennuyeuse, malpropre, dans le voisinage de la populace la plus bruyante et la plus âpre au gain; — ce moment psychologique, Chopin dans la *Barcarolle*, l'a fait résonner de telle sorte qu'il donnerait envie aux dieux eux-mêmes le passer de longs soirs d'été couchés au ond d'un canot. »

« ROBERT SCHUMANN. — L'*adolescent* tel que le rêvaient les poètes lyriques du omantisme en Allemagne et en France, vers le premier tiers de ce siècle, — cet adolescent a été intégralement traduit en chants et en sons par Robert Schumann, qui fut lui-même cet éternel adolescent tant qu'il se sentit maître de ses forces personnelles ; mais il y a aussi des moments dans a musique qui font penser à l'éternelle *ieille fille*. »

De ces notules toujours ingénieuses, uelquefois amères et cruelles, il ne se égage d'ailleurs aucune doctrine esthéique.

Nietzsche nous intéresse davantage dans *hoses humaines*, lorsqu'il vient à parler de *art du passé* et de l'*âme moderne*.

Il fait remarquer que les maîtres les lus récents éprouvent toujours un certain alaise en face des œuvres plus anciennes, arce que chaque art augmentant sans esse ses facultés d'exprimer des états 'âme plus mouvementés, plus délicats, plus précis, plus passionnés, les maîtres nouveaux sont gâtés par ces procédés et en arrivent facilement à croire que leurs prédécesseurs n'ont pas eu en leur pouvoir tous les moyens de faire parler clairement leur âme, et même qu'ils ont pu manquer de moyens techniques ; alors ils éprouvent la *tentation* de compléter ces maîtres, — car ils croient, dit-il, à l'égalité et même à l'unité des âmes. Et il ajoute :

« En réalité, l'âme de ces maîtres d'autrefois était une autre âme ; plus grande peut-être, mais plus froide et encore éloignée de la vie surexcitée : la mesure, la symétrie, le mépris du charmant et du sensuel, une inconsciente âpreté, la fraîcheur matinale, l'horreur du passionné, comme si leur art en eût dû souffrir, — voilà ce qui constitue le sentiment et la moralité de tous les maîtres anciens, qui choisissaient et spiritualisaient non pas arbitrairement, mais nécessairement leurs moyens d'expression, avec une moralité analogue. — Faut-il cependant, cela posé, contester aux tard-venus le droit d'*animer* les œuvres anciennes suivant leur âme? Non, car c'est seulement en leur donnant notre âme qu'elles acquièrent le pouvoir de continuer à vivre : c'est notre sang qui les fait parler à nous. Une exécution fidèlement *historique* paraîtrait un langage fantômal s'adressant à des fantômes. Ce n'est pas honorer les grands artistes du passé que de laisser craintivement chaque mot, chaque note à la place où ils furent mis ; on les honore beaucoup mieux en s'efforçant de les rendre toujours de nouveau à la vie. Naturellement. Ssupposé que Beethoven reparût tout à coup et qu'il entendît une de ses œuvres rendues suivant le plus moderne sentiment et l'affinement qui fait la gloire de nos maîtres de l'interprétation ; très probablement il demeurerait longtemps muet, incertain s'il doit lever la main pour lancer l'anathème ou pour bénir ; à la fin, il parlerait peut-être : « Soit ! soit ! Ce n'est pas moi et ce n'est pas cependant contraire à moi, c'est un troisième, — il y a quelque chose de vrai, bien que ce ne soit pas *le vrai*. A vous de voir comment cela doit se faire, puisque c'est vous qui écoutez, — et, comme

l'a dit notre Schiller, celui qui vit a toujours raison. Continuez donc à avoir raison et laissez-moi redescendre sous terre. »

Voilà un commentaire original du vieil adage devenu banal : *La lettre tue, l'esprit vivifie.* Les traditionnalistes de la musique protesteront sans doute; mais il faut convenir que cette façon de comprendre le problème correspond au sentiment irrésistible de tous les grands virtuoses; fatalement, ils introduisent quelque chose de leur âme dans les œuvres anciennes qu'ils font revivre pour nous, et ils ont raison.

Nietzsche est loin d'ailleurs de prêcher une liberté absolue à cet égard; il est plutôt classique et conservateur en cette matière et ne veut pas que l'indépendance de l'interprète soit poussée jusqu'à l'arbitraire.

Parlant du principe de l'interprétation de la musique, il se demande si les virtuoses modernes croient véritablement que la loi suprême de leur art soit de donner le plus de relief possible à chaque morceau et de lui faire parler à tout prix un langage dramatique. Il répond négativement :

« Cette manière appliquée à Mozart, par exemple, n'est-elle pas un vrai crime contre l'esprit de Mozart, cet esprit joyeux, ensoleillé, tendre et léger, dont la gravité a de la bonté, mais n'est pas une gravité terrible, qui fait peur, qui met en fuite l'auditeur? Ou bien croyez-vous que la musique de Mozart soit toujours synonyme de musique de l' « invité de pierre? » (1). N'est-ce pas aussi le cas de toute l'autre musique? Vous répliquez que l'effet produit est en faveur de votre thèse, et vous auriez raison si, d'autre part, ne se posait la question de savoir sur qui l'effet a été ainsi produit et sur qui un artiste éminent doit seul vouloir agir. Jamais sur le peuple! Jamais sur les incultes! Jamais sur les sensitifs! Jamais sur les maladifs! Mais, avant tout, jamais sur les usés! »

A ces lignes se rattache une autre observation profonde. Nietzsche fait très justement remarquer que nous avons une tendance à dramatiser nos interprétations; on leur reprocherait volontiers un excès de sensibilité, l'exagération des effets. Nietzsche a une façon originale d'expliquer cette exagération. Il lui semble que le « caractère » tragico-dramatique de l'exécution moderne dérive de l'idée que nous nous faisons de notre condition de *pécheurs*, au sens que donne à ce mot le christianisme : « Nous imitons, dit-il, le grand pécheur, à la démarche accablée, l'air passionnément soucieux, ballotté en sens contraires par les remords de conscience, toujours en fuite devant une terreur, travaillé avec délices par le désir, faisant des haltes désespérées, — bref, tout ce qui constitue les stigmates du grand péché. »

Et il conclut : « A la condition d'admettre, comme le chrétien, que tous les hommes sont de grands pécheurs et ne font pas autre chose que de pécher, on pourrait justifier ce style d'exécution appliqué à toute musique : puisque la musique est l'image de toute action humaine et doit par conséquent parler constamment la langue des gestes du Grand Pécheur. Mais un auditeur qui ne serait pas suffisamment chrétien pour comprendre cette logigue, pourrait être tenté de s'écrier : « Pour » l'amour du ciel, comment le péché est-il » entré dans la musique! ».

Reconnaissons qu'il y a dans notre manière hyperbolique de tout concevoir quelque chose qui correspond à cette image du Grand Pécheur chrétien, tourmenté par le remords et s'abîmant sans cesse dans une contrition d'autant plus factice qu'elle n'est le plus souvent justifiée par aucun crime authentique.

Affectation, voilà le défaut non seulement de notre musique, mais de tout notre art moderne. Citons encore Nietszche à ce propos :

« Le danger de la musique moderne réside en ceci quelle nous met aux lèvres la coupe de la puissance et du grandiose avec une apparence d'extase morale et d'une façon si séduisante, que même le plus modéré et le plus sage en absorbe toujours quelques gouttes de trop. Ce minimum d'excès répété sans cesse peut finir par

(1) Allusion à la scène fantastique de la « Statue du Commandeur » dans le *Don Juan* de Mozart.

amener un affaiblissement et la ruine de la santé morale, autant que les excès les plus grossiers. Si bien qu'il ne nous reste d'autre ressource que de fuir un beau jour la grotte aux nymphes, et de chercher à retrouver, à travers les flots et les dangers de la mer, le chemin qui conduit vers les fumées du foyer d'Ithaque et les embrassements de l'épouse plus simple et plus humaine. »

En d'autres termes, Nietzsche exprime ici l'aspiration assez générale en ce moment, parmi les artistes et les dilettantes, vers un art plus simple, moins compliqué, plus direct, plus naturel.

(*A suivre.*) MAURICE KUFFERATH.

LES CONCERTS EN FRANCE
avant le XVIIIe siècle

I

Si, par le mot *concert*, très largement défini, l'on désigne *toute audition publique donnée, en dehors de l'église et du théâtre, par un ou plusieurs musiciens*, la recherche des origines d'une telle manifestation de l'art musical devra remonter jusqu'aux époques lointaines où s'est formé cet art lui-même, et l'historien découvrira dans les chroniques médiévales les nombreuses mentions des premiers concerts.

Il semblerait, à lire plus d'un manuel historique, que pendant de longs siècles, dans l'Occident chrétien, toute la vie de l'humanité ait consisté à soutenir des guerres nationales et des guerres civiles, à lutter contre les fléaux multipliés des famines et des épidémies, dont l'incessante succession assombrit presque sans trêve les récits des vieux auteurs. A qui regarde mieux, apparaît cependant, jusque dans les époques les plus troublées, la petite fleur vivace de l'art et de la poésie populaires, qui plie sous les tempêtes et se redresse à la moindre éclaircie, pour offrir aux puissants et aux humbles le parfum doux et consolant de sa corolle entr'ouverte. Au XIIe, au XIIIe siècle, la musique, en pleine effervescence juvénile, déborde déjà des temples qui ont abrité ses enfantins bégaiements, et des palais qui se sont parés d'elle comme d'un luxe princier; elle pénètre en amie dans les maisons des bourgeois, et descend dans la rue, qui n'est pour le Français, le Bourguignon, le Flamand des siècles féodaux ni l'Agora, ni le Forum, mais bien l'universelle et gratuite arène de toutes les joies populaires. C'est là que s'arrêtent les jongleurs pour dire les chansons de gestes, les chansons d'amour et les chansons satiriques ; c'est là que les ménestrels font sonner sur le rebec, la flûte et le tambourin, les rythmes des rondes et des caroles. Tous les soirs, à Paris, la rue des Ménétriers retentit du bruit mené par les membres de la Confrérie de Saint-Julien, et le talent, assurément primitif, des plus habiles d'entre eux compte déjà parmi les attraits de la grande ville : « Grande chose étoit de Paris, dit au XIVe siècle Guillebert de Metz, quand y vivoient Guillemain Dancel et Perrin de Sens, souverains harpeurs; Cresceques, joueur de rebec; Chynenudy, le bon corneur à la turelurette et aux flûtes, Bacon, qui jouoit chansons sur la chiffonie,... et le Prince d'Amour, qui tenoit avec lui musiciens et galants, qui toutes manieres de chansons, ballades, rondeaux, virelais et autres dictiés amoureux savoient faire et chanter, et jouer en instrumens melodieusement (1) ».

Entrées et mariages de princes, tournois, banquets, processions, assemblées corporatives, toutes espèces de fêtes publiques ou privées, religieuses ou civiles, étaient prétexte à réjouissances et à cortèges où l'art de ménestrandie tenait un rôle inévitable. Dans les descriptions qu'ils ont laissées de ces solennités, les annalistes omettent rarement de mentionner la présence de chanteurs et d'instrumentistes donnant en plein air de véritables concerts gratuits. Le religieux de Saint-Denis, con-

(1) *Description de la ville de Paris*, par Guillebert de Metz, pub. par Leroux de Lincy, 1855, p. 84.

tant l'entrée de Charles VI à Paris après son sacre, dit comment les bourgeois allèrent à sa rencontre à cheval, comment les rues et les carrefours étaient tendus de tapisseries, comment « de tous côtés s'entendait le concert des instruments (1) ». Froissart s'émerveille des décors préparés sur le passage d'Isabeau de Bavière, en 1389, des échafauds où ne se voyaitrien moins que le « ciel estellé », avec « Dieu, par figure, séant en sa majesté », et qu'achevaient d'embellir tantôt un chœur de jeunes filles ou d'enfants, tantôt un groupe d'hommes « qui sonnoient une orgue moult doucement ». Plus tard, Jean de Roye, rapportant les détails de l'entrée de Louis XI, décrira le spectacle étrange de la fontaine du Ponceau, où trois belles filles nues « faisant personnages de sirènes » chantaient des « bergerettes » et de « petits motets », tandis que plusieurs musiciens, jouant de bas instruments « rendaient de grandes mélodies ».

La douceur de la mélodie était sentie, non préférée, et maint auteur croyait atteindre le plus chaud terme d'admiration en disant que les instruments « menoient grande noise », qu'on « ne se pouvoit ouïr l'un l'autre », et que l'on avait été tout près d' « estouper ses oreilles ». Charles VI, à Reims, pour son sacre, avait été accompagné de quantité de « ménestrandies, et par especial il avoit plus de trente trompettes devant lui qui sonnoient si clair que merveilles » ; Louis XI le dépassa, qui en eut « jusques à cinquante-quatre ». Quelques exemples pris dans le grand nombre de ceux que contiennent les histoires locales nous montrent que les villes de province ne laissaient point aux bourgeois de Paris le monopole des spectacles et des concerts organisés en l'honneur d'un prince, pour le plaisir du peuple. Voici la cité de Troyes qui dresse en 1486 de beaux théâtres pour recevoir Charles VIII ; l'un est « remply de menestriers et de trompettes » qui jouent incessamment ; sur un autre est assise une jeune fille qui touche des orgues et chante « un agréable Te Deum » (1). Angoulême, en 1526, reçoit François I[er] par un « gros bruit de grosse artillerie », et une grande harmonie de « trompettes et clérons, hautbois, sacquebuttes, tant dudit seigneur que aultres que on envoya quérir par le pays en grand nombre » ; pour la reine Eléonore et les Enfants de France, Angoulême, quatre ans plus tard, élève des échafauds couverts à l'antique, sur lesquels des jeunes filles habillées en « diverses manières de vestures de nations estrangères », chantent « rondeaux, couplets et motets, par mélodie et doulceur si délectable, que si l'œil estoit ravy par leur excellente beaulté, encores plus l'esprit et ouye de ladicte suavité et melodie » (2). A Orléans, en 1470, pour des réjouissances faites à l'occasion de la naissance de Charles, fils de Louis XI, on avait eu recours à « tous les joueux d'instruments de la ville : ces joueux estoient deux personnes ayant chacune un orgue, deux ménestrels ou joueux de violon, trois tabourineurs, sept guitareurs et harpeurs (3) ».

Le hasard et la nécessité, plutôt que le choix ou le raisonnement, présidaient au recrutement de tels orchestres, et l'on ne peut concevoir que sous un aspect barbare les concerts ainsi obtenus. Quelques mentions échappées aux théoriciens laissent entrevoir le fait que dès le XIII[e], le XIV[e] siècle, existait et se développait un genre de musique spécifiquement instrumental, qui possédait, selon Jean de Muris, ses signes particuliers de notation (4), et qui, d'après Jean de Garlande, faisait usage de valeurs moindres (c'est-à-dire de mouvements plus rapides) que la musique vocale (5). Dans les longues et confuses nomenclatures des

(1) « ... Et ubique musicorum concentus instrumentorum auditus. » *Chronique du religieux de Saint-Denis*, t. I, p. 35.

(1) Godefroy, *Le Cérémonial françois*, t. I, p. 678. — A. Babeau, *Les Rois de France à Troyes*, p. 10 et suiv.

(2) Castaigne, *Entrées solennelles dans la ville d'Angoulême*, p. 10, 20.

(3) Cuissard, *Etude sur la musique dans l'Orléanais*, p. 59.

(4) *Habent sua propria signa notarum.* — Jean de Muris, ap. Gerbert, *Script.*, t. III, p. 214.

(5) Jean de Garlande, ap. Coussemaker, *Script.*, t. I, p. 115. — Voyez Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX Jahrhundert*, p. 210 et suiv.

ɔoètes, dans les récits des annalistes, une nfinie variété de vocables désignait les ypes nombreux et incertains de familles nstrumentales que devait lentement fixer ɛt réduire le travail des années. De même, ɛn ce temps des premiers essais positifs l'une constitution régulière de l'harmonie t de l'écriture à plusieurs voix, les théoriiens s'appliquaient à définir et à différenier sous les noms de *motets*, de *conduits*, e *rondeaux*, de *ballades*, de *vironelles* virelais), des formes musicales adaptées ux formes poétiques dont elles empruniient les titres et les textes. Les pièces ocales du manuscrit de Montpellier, qui ssocient aux chansons populaires, aux etits motets profanes des trouvères, des agments de mélodies liturgiques, et celles es déchanteurs fameux de Notre-Dame e Paris, dont on a récemment annoncé la écouverte imprévue dans une biblioèque italienne, ont résonné dans les fêtes ofanes avant de pénétrer sous les voûtes es églises. Que faisaient les ménestriers, ɪon de transporter sur leurs instruments s mêmes chansons de danse, les mêmes ıbres de rondeaux, de bergerettes, de otets, les mêmes mélodies liturgiques des mnes et des alléluias grégoriens, que dans ırs premiers tâtonnements polyphoniques semblaient les déchanteurs?

(A suivre). MICHEL BRENET.

Chronique de la Semaine

MUSIQUE ESTIVALE

u haut du perron de la gracieuse et hospitae villa ombragée par de beaux arbres, on per-, à travers l'arceau du mur qui entoure une ie de la propriété, un parc idéal qui fait songer e poétique décoration du peintre des étangs Ville-d'Avray. Il est digne en effet du pinceau Corot, ce joli coin de Champagne, que l'on est né de rencontrer après avoir traversé les ɪes qui s'étendent au delà de Reims. Le pays ssez plat et la culture y domine. Ici, au cone, en cette jolie station d'Heutrégiville, la re s'est faite coquette ; les arbres ont pris de hautes proportions et étendent leurs ramures sur la sinueuse rivière de la Suippe. Qu'elle est délicieuse et mystérieuse, coulant ses ondes rapides au milieu de ce parc, dans lequel se plairaient les nymphes que fit évoluer tant de fois, en ses toiles d'une si douce et si grise coloration, le grand paysagiste français! Au-dessus des eaux se balancent les longs roseaux qui murmurent de gentilles chansons ; des herbes folles emplissent la rivière et les têtes dorées des nénuphars émergent au milieu de leurs larges feuilles. Souvent un rayon de soleil vient frapper des îlots de fleurs blanches, qui laisseraient croire qu'il a neigé sur la Suippe. Le long des rives s'épanouit toute la flore des champs : les longues graminées dont la bise secoue la légère crinière, le délicat myosotis aux teintes bleues, la grande ombelle qui, en son mode d'inflorescence, étale ses pédoncules comme les rayons d'un parasol, les fines orchidées roses, dont le parfum de vanille est si pénétrant. Dans les beaux arbres, les oiseaux babillent ; une fauvette a établi son nid sur une branche voisine ; les insectes bourdonnent, et un souffle de quiétude flotte dans la lumière chaude de l'été.

Mais voici que, sous cette voûte de verdure, près des bords du joli cours d'eau procurant une fraîcheur salutaire, vient s'organiser un quatuor d'archets, que dirige le jeune et éminent violoniste Henri Marteau. Aux alentours s'installent, qui sur des bancs rustiques, qui sur de légères barques, quelques amateurs passionnés de la divine muse. Ce sont les œuvres superbes du grand maître de Bonn qu'attaquent les quatre virtuoses et, au premier coup d'archet, toute la symphonie champêtre s'éteint pour laisser planer dans leur majesté et leur tendresse les chants divins de celui qui fut, en sa vie, l'amant fidèle de la nature et y puisa ses plus nobles inspirations. Il semblerait que la gent ailée ait cessé de faire entendre ses gazouillements, ses vocalises, pour ouïr le majestueux langage de l'olympien Beethoven.

L'influence de Mozart se laisse entrevoir dans les pages de ses premiers quatuors ; mais elle s'efface peu à peu, à mesure que le maître entre à pleine voile dans le vaste océan de l'inspiration personnelle. La grâce et la tendresse qui règnent en maîtresses dans les premiers éclatent bientôt en cris de victoire, depuis le septième jusqu'au dixième. Le onzième, fort court, est là pour prévenir l'auditeur qu'Orphée va élever le ton de sa lyre : *Paulo majora canamus!* Et, en effet, du douzième au dix-septième, y compris la grande fugue finale, ce sont des pages fulgurantes qui vous emportent vers les régions idéales et en un monde nouveau.

On ne peut se faire une idée du charme que procure l'exécution de ces quatuors en ce ravissant cadre de verdure. Les voix des instruments se mêlent, se répondent, célébrant les chants de joie et de tristesse du plus grand d'entre les mortels. Les accords vont s'élargissant, répercutés au loin par les eaux de la petite rivière. Les auditeurs recueillis disent leur contentement, leur admiration. Il n'y a pas jusqu'aux braves paysans du petit village qui n'aient préféré abandonner la fête du bourg voisin (car c'est un dimanche) pour percevoir, eux aussi, quelques fragments de la divine symphonie.

Et, le soir, dans le hall de la villa, alors que tout invite encore davantage au recueillement, Henri Marteau nous joue, avec cette vibrance qui caractérise son talent, les œuvres des artistes norvégiens, qu'il a été à même d'apprécier aux pays septentrionaux, — notamment de ce Sinding qui est déjà un maître et dont nous entendrons certainement les compositions dans nos grands concerts, à la prochaine saison musicale.

Hugues Imbert.

Voici les résultats des concours du Conservatoire de Paris :

Harmonie (hommes). Premier prix : MM. Ladmirault (classe de M. Taudou); seconds prix : MM. Motte-Lacroix (classe de M. Taudou), Wagner (classe Xavier Leroux), Fauchet (classe Taudou); premiers accessits : MM. Crimail (classe Lavignac), Goupil (classe Emile Pessard); seconds accessits : MM. Flament (classe Lavignac), Jourdain (classe Taudou), et Hébrard (classe Emile Pessard).

Classes préparatoires de piano (hommes). Première médaille : MM. Deré (classe de M. Anthiome) et Jean Masson (classe de M. Decombes; deuxième médaille : M. Bine (classe de M. Decombes); troisième médaille : M. Théroine (classe de M. Decombes).

Classes préparatoires de piano (femmes). Première médaille : Mlles Andrée Audousset, Lemann et Paltot (classe de Mme Trouillebert); Pestre (classe de Mme Chené), et Gebel (classe de Mme Tarpet); deuxième médaille : Mlles Antoinette Lamy (classe de Mme Chené), Stroobants (classe de Mme Tarpet), Dupré (classe de Mme Chené), et Cerf (classe de Mme Tarpet); troisième médaille : Mlles Claire Lévy (classe de Mme Tarpet), Fagel (classe de Mme Chené), Malingre (classe de Mme Trouillebert) et Faure (classe de Mme Tarpet).

Accompagnement au piano (classe de M. P. Vidal). Premier prix : MM. Galou et Aubert; deuxième prix : M. Chadeigne; premier accessit : Mlle Marthe Grumbach; deuxième accessit : M. Clapet.

Orgue (classe de M. Guilmant). Pas de premier prix; second prix : M. Jacob; premier accessit : M. Fourdrain; deuxième accessit : M. Bizet.

Violon (classes préparatoires). Première médaille : MM. Gaston Elcus et Matignon ; deuxième médaille : Mlle Daumain et M. Saury; troisième médaille : Mlle Julien.

Chant (hommes). Premier prix : M. Rothier (classe de M. Crosti); deuxième prix : MM. Andrieu (classe Vergnet) et Ridez (classe Crosti); premier accessit : MM. Bourbon (classe Duvernoy), Boyer (classe Vergnet) et Barr (classe Duvernoy); deuxième accessit : MM. Roussoulière (classe Vergnet) et Geyre (classe Crosti).

Chant (femmes). Premier prix à l'unanimité : Mlles Hatto (classe Warot), Charles (classe Masson) et Rioton (classe Duvernoy); deuxième prix à l'unanimité : Mlles Mellot (classe Warot) et Baux (classe Duvernoy); premier accessit : Mlles Huchet (classe Bussine), van Gelder (classe Masson), et Soyer (classe Duprez); deuxième accessit : Mlles Caux (classe Crosti), Mignonac (classe Duprez), Revel (classe Duprez) et Decorne (classe Warot).

Harpe. Professeur : M. Hasselmans. Premier prix : M. Tournier; pas de deuxième prix; premier accessit : M. Cœur; deuxième accessit : Mlle Poulain.

Piano. Premiers prix : MM. de Lausnay (classe Diémer), Casella (classe Diémer), Grovlez (classe Diémer), Edouard Bernard (classe de Bériot); deuxième prix : M. Pintel (classe de Bériot); premier accessit : M. Billa (classe Diémer); deuxième accessit : M. Garziglia (classe de Bériot).

Opéra-comique (hommes). Premier prix : M. Rothier; deuxième prix : MM. Andrieux et Boyer; premier accessit : M. Dubois.

Opéra-comique (femmes). Premier prix : Mlles Rioton et Charles; deuxième prix : Mlles Baux et Hatto; premier accessit : Mlles Caux et Cahen.

L'Opéra-Comique a fermé ses portes mercredi. Dès le 15 août, les chœurs rentreront de congé et travailleront sous la direction de MM. Henri Carré et Marietti. En plus d'*Orphée*, dont les études ont déjà été commencées et qui servira de début à Mlle Gerville-Réache, on répétera la *Loui*[se] de M. Gustave Charpentier, qui sera le premier ouvrage nouveau donné la saison prochaine. M. Albert Carré en a commandé les quatre décors à M. Jusseaume.

A signaler deux engagements de barytons : MM. Albers et Dufrane.

BRUXELLES

La prochaine saison musicale paraît devoir être d'un haut intérêt. Après le programme si attrayant que la Société des Concerts Ysaye vient de faire connaître, voici les Concerts populaires qui publient à leur tour leur *cartellone*, comme on dit au delà des Alpes.

Au mois de décembre, Hans Richter reviendra donner un concert où il compte faire connaître au public la dernière symphonie de Dvorak : *Le Nouveau Monde* et l'ouverture du *Bärenhäuter* de Siegfried Wagner.

En mars, viendra le compositeur russe Rimsky-Korsakoff, dont les dernières œuvres feront les frais du programme.

Enfin, au mois de mai, Richard Strauss dirigera le dernier concert de la saison, où l'on exécutera, entre autres œuvres nouvelles, le poème *Don Quichotte*, qu'il a dédié à son ami Joseph Dupont.

M. Dupont dirigera le premter concert, fixé au 3 novembre et qui aura lieu avec le concours du baryton Gan Rooy, et en janvier, un concert avec le concours du pianiste Busoni.

⚜

Le *Messager de Bruxelles*, reprenant notre article sur les concours du Conservatoire, partage notre avis, quant à la suppression de ces joutes. Il n'y croit pas plus que nous, mais il y voudrait un correctif. Ce correctif, ce serait l'adjonction aux écoles professionnelles de musique d'un sorte d'institut des hautes études lyriques, voire la création, à la faculté de philosophies et lettres de l'Université, d'une chaire de psychologie et d'histoire de la musique, comme il en existe en Allemagne. Il y a dans les conservatoires de Bruxelles et de Liége des élèves musiciens qui accueilleraient cette innovation avec joie; ils ont pétitionné pour l'obtenir, mais leurs aspirations et leurs efforts n'ont obtenu, jusqu'à présent, que des paroles dilatoires suivies d'un imposant silence.

⚜

Il nous reste à faire connaître les résultats des concours publics des classes de chant (femmes), par lesquels se sont terminés, comme d'habitude, les concours de cette année au Conservatoire royal. Ces concours n'ont guère été remarquables. Signalons cependant Mlle Duysburgh, qui promet une artiste de charme très séduisant, Mlle Bernard, qui était déjà une cantatrice adroite lorsqu'elle quitta le Conservatoire de Mons : jolie voix, timbre très agréable, de la souplesse, mais un peu de froideur; Mlle Thomas, une grande voix d'un métal superbe, mais encore très imparfaitement assouplie et travaillée; enfin, Mlle Colle, qui paraît appelée à faire carrière dans l'opéra-comique.

Voici les récompenses décernées :

Classe de Mme Cornélis. Premier prix : Mlles Colle et Sieve; deuxième prix avec distinction : Mlles Loëffler, Latinis, Paquot, Tourjean; deuxième prix : Mlles Deschamps, Demayière, Vacher, Duliève.

Classe de Mlle Warnots. Premier prix avec distinction : Mlles Duysburgh et Bernard; premier prix : Mlles Thomas et Sterckmans; deuxième prix avec distinction : Mlles Linkelbach et César; deuxième prix : Mlles Nieuwmayer et Paris.

Duos de chambre (prix fondé par S. M. la Reine). Il y eut d'abord un duo de Hændel, chanté par Mlles Colle et Sieve, élèves de Mme Cornélis, puis un duo du *Roi d'Ys* de Lalo, chanté par Mlles Sterckmans et Bernard, élèves de Mlle Warnots. C'est à celui-ci que le prix a été décerné.

Ces grandes séances, qui passionnent toujours si vivement le public, avaient été précédées d'une séance à huis clos, en quelque sorte préparatoire, donnant lieu non pas à l'octroi de prix, mais à de simples mentions qui constatent que les élèves ont les dispositions nécessaires pour continuer leurs études avec chance de succès.

Voici les mentions décernées :

Classe de Mme Cornélis. Première mention : Mlles Bourgeois, Hoeffler, Villensen; deuxième mention : Mlle Vanderstraeten.

Classe de Mlle Warnots. Première mention : Mlles Verscheure, Feremans, Vandenberg; deuxième mention : Mlle Lys.

Une fois de plus, on a pu constater que ces jeunes filles, à peine soumises au travail des cours, possédaient pour la plupart de fort jolies voix, plus jolies, plus fraîches que les demoiselles concourant définitivement pour le prix. Voilà qui donne singulièrement à réfléchir! Que seront ces voix l'année prochaine?

⚜

Voici la suite des résultats des concours à l'Ecole de musique de Saint-Josse-ten-Noode-Schaerbeek, directeur : M. Huberti.

Chant individuel (division B). Professeur : Mlle Warnots. Premier prix, médaille du gouvernement : Valentine Ceuppens et Pauline Hennequin; première distinction : Marie Cornet.

Division A. Première distinction avec mention spéciale : Julia Goethals; première distinction : Louise Verdonk.

Duos de chambre. Prix fondé par Mme Alexandre Markelbach : Marie Cornet et Lia Van Autgaerden.

Division B. Professeur : M. Demest. Premier prix, médaille du gouvernement : Léopold Vander Wée; première distinction avec mention extraordinaire : Pierre Luytgaerens; première distinction avec mention spéciale : Gabriel Delforge; première distinction : Léopold Jacobs et Albert Van den Eynden.

Division A. Première distinction : Joseph De Sadeleer.

Cours préparatoire. Professeur : M. Mercier. Première distinction : Joseph Routenaer.

Concours de lieder. Prix offert par M. Edmond Michotte : Pierre Luytgaerens.

Prix institué par la commission administrative de l'Ecole de musique : Gabriel Delforge.

Solfège élémentaire (troisième division B). Professeur : M. Van Droogenbroeck. Première distinction avec mention spéciale : Marguerite Claessen, Louise Vanden Bempt, Germaine Crame, Marie Gilisjans, Aimée Lesquoy, Henriette Dermont et Léonie Jacobs.

Troisième division A. Professeur : M^me Eberhardt. Première distinction avec mention spéciale : Aline De Wevere, Marie Delwiche, Laure Corteil, Sophie Sterckx et Alice Legrain.

Professeur : M^lle Vieth. Première distinction : Alice Leenen, Julienne Fontaine, Henriette Poppe, Mathilde Dudermel, Julie Vantichelen, Charlotte Jourdain, Yvonne Martin.

Professeur : M^lle Evrard. Première distinction avec mention spéciale : Germaine Vincke, Hélène Lecocq, Henriette Romanus, Fernande Janssens, Judith Duflot, Berthe Smets, Louise Coens, Marguerite Pinart, Esther Rorive.

CORRESPONDANCES

LIÉGE. — Quinze concurrentes se sont essayées pour le piano. C'est la classe de M^lle L. Boltz qui a récolté les premières distinctions. M^lles B. Divot et M. Dubois, gratifiées d'un premier prix, ont des qualités de style et une technique excellente. Dans la classe de M. Jules Ghymers, M^lle E. Renard, premier prix, montre des facilités, un sentiment exact, de la variété dans la sonorité, et affirme enfin un réel talent de pianiste. Dans le même cours, chez M^lle Marchot, qui compte à peine quatorze ans, nous sentons un instinct musical peu ordinaire, des dons naturels qui nous permettent d'espérer beaucoup pour cette sympathique enfant.

Remarqué, ensuite dans les classes de M^mes Gillard-Labeye et Lisa Delhaze, M^lles J. Braconnier, déjà habile; M. Grosjean, bien douée et faisant un début méritoire ; non moins bien douées M^lles A. Loupart et J. Maison, qui ont l'instinct pianistique.

Au violon participaient non moins de vingt-sept élèves, dont le talent a permis de constater que l'école liégeoise se maintient dans sa supériorité. M. O. Musin obtient cette année, la seconde de son professorat à notre Conservatoire, un succès considérable. M^lle Julie Weinsten enlève un premier prix à l'unanimité et avec distinction par l'exécution de la première partie du *Deuxième Concerto* de M. Bruch. Les autres premiers prix, MM. J. Quintin, D. Nicolay, N. Fauconnier, ont, le premier, de l'élégance et de la sonorité; les autres, de l'habileté et de la force de résistance.

Second prix : M^lle Dora Mackay, une Australienne, très personnelle; M^lles A. Thomas et Austin, MM. E. Fassin, L. Siegel et N. Detrixhe ; premier accessit : M. E. Dethier.

M. A. Bienvenu obtient un premier prix, et J. Keyseler un second prix, dans la classe de M. Massart.

Pour les élèves de l'excellent maître O. Dossin, un deuxième prix à l'unanimité etavec distinction, est remporté par M. D. Santangelo, très complet déjà, qui a de la verve, une attaque franche et révèle un tempérament artistique. Remarqué ensuite M^lle Mozin, le jeune V. Colson.

Bons éléments aussi dans la classe de M. L. Charlier : MM. F. Pieltain, C. Rogister, et surtout le jeune Rovenel, qui semble promettre.

Aux concours de chant (hommes et demoiselles), ce sont les élèves hommes qui ont surtout brillé. En tête, M. A. Bruinen, qui obtient le premier prix à l'unanimité dans la classe du professeur Goffoël.

Un débutant a fixé l'attention : M. E. Levisen, de figure sympathique, à la voix de baryton jeune, mais déjà bien timbrée et conduite avec des inflexions habiles.

M. L. Ernst possède une voix de basse chantante étoffée et qui ne demande qu'à s'assouplir. M. L. Resbout est un baryton d'avenir, doué de sentiment musical. M. L. Delhaxe est un jeune ténor qui fera son chemin au théâtre.

Le professeur Vercken possède en M. Malherbe, qui se classe dans la série des bons seconds prix, une superbe basse profonde, destinée également à la scène. Parmi les seconds prix décernés dans cet enseignement, nous notons ceux de M^lles Joliet et M. Legrain, dont le volume de voix est mince, mais dont l'intelligence est manifeste. C'est M^lle L. Criquillion qui mérite les honneurs de cette longue séance. Les qualités de diction, de volubilité et d'intelligence qui, lors des épreuves de déclamation lyrique, l'avaient mise en vif relief, s'accentuent encore dans l'air du *Billet de loterie* de Nicolo et l'air du livre de *Hamlet*. Aussi la sympathique élève de M. Goffoël enlève-t-elle un second prix unanime, précurseur certain d'un premier de grande dimension.

Au concours de piano (hommes,) treize concurrents. A citer en tête, M. C. de Thorau (classe Duysings), qui enlève un premier prix grâce à ses sérieuses qualités de virtuose, conquises par un travail persévérant. Le jeune L. Jongen promet beaucoup, il montre de l'indépendance, et un tempérament bien musical s'affirme dans ce qu'il joue.

Le professeur Vautyn obtient le plus de distinctions : trois premiers prix, mérités par MM. Daniels, Hanson et Charlier, qui ont surtout un brillant mécanisme. Chez le regretté J. Herman, les concurrents prouvent l'excellence de son ensei-

gnement ; M. Hanay (premier prix) comme Léon Jongen ont du style, de l'indépendance et du mécanisme adéquat ; MM. Pierret et Séau ne demandent qu'à p·ogresser, ils sont doués.

La séance finale du mardi 18 juillet a été consacrée aux concours supérieurs, et quatre artistes faits y obtenaient la médaille en vermeil; d'abord M. Lambert Dautzenberg, à l'unanimité et avec grande distinction. C'est un corniste de sérieuse valeur, formé par le professeur Lejeune, et doublé d'un musicien solide. Le violoniste N. Lambinen, qui mérite également la médaille en vermeil, a acquis chez M. Rodolphe Massart une éducation violonistique très sûre et très complète, et se fait écouter avec plaisir. M^lle^ M. Gilliard est supérieurement douée pour le violon; aussi l'habile professeur Dossin a-t-il dirigé les rares aptitudes de cette jeune fille avec intelligence et, aujourd'hui, M^lle^ Gilliard remporte, à l'unanimité et avec distinction, une médaille qui récompense un talent plein d'avenir. Ce brillant concours se terminait par l'octroi triomphal, à M^lle^ Marie Joliet, de la médaille en vermeil, à l'unanimité et avec grande distinction. Le professeur Jules Ghymers est récompensé des soins éclairés et assidus qu'il a prodigués à son élève. L'*allegro* du *Concerto* de Schumann, la *Fugue d'orgue* Bach-Busoni, le *Nocturne* en *ré* bémol de Chopin, enfin, *Venezia e Napoli* de Liszt, ont victorieusement démontré le sentiment, la force, la grâce et la virtuosité de cette très complète pianiste. A. B. O.

LONDRES. — La *season* est presque terminée; le théâtre de Covent-Garden fermera ses portes le 24 juillet, après une exploitation de dix semaines pendant lesquelles nous avons eu de bonnes représentations de la *Tétralogie* de Richard Wagner, sous l'excellente direction de Félix Mottl et du D^r^ Muck, de Berlin. *Lohengrin*, *Tannhæuser*, *Tristan* et les *Maîtres Chanteurs* ont été assez bien exécutés. Peu de nouveautés : *La Bohème* de Giacomo Puccini, a eu un assez grand succès, puis, la semaine dernière, *Messaline*, musique d'Isidore de Lara, livret de MM. Armand Silvestre et Eugène Morand. Cette nouvelle œuvre de l'auteur d'*Amy Robsart* nous montre les étonnants progrès qu'il a faits dans ces derniers temps. Les auteurs du livret n'ont pas cherché à atténuer les mauvais penchants de la célèbre impératrice romaine, mais en revanche le rôle est remarquablement dessiné et ressort d'un cadre pittoresque et coloré. Voici un court résumé du livret :

Messaline, couchée dans les jardins de son palais, surprend une conversation de ses esclaves dans laquelle il est question d'un nommé Harès, auteur et chanteur de chansons dénonçant le libertinage de Messaline ; ce poète a comme frère le célèbre gladiateur Hélion, tous les deux Africains. Les échos de ces chansons, hurlées par le peuple, parviennent jusqu'à l'impératrice, qui donne l'ordre d'en arrêter et amener devant elle l'auteur. Arrivé en présence de Messaline, celle-ci, surprise de son air hautain, lui ordonne de chanter cette chanson dont tout Rome parle. Il chante. Elle congédie tous les assistants et enveloppe Harès de ses caresses. Vaincu, il se jette à ses pieds et un duo d'amour termine le premier acte.

Le second acte nous mène dans une taverne de la voie Souterraine pendant les fêtes de Bacchus. Orgie. Riches patriciens, pauvres, esclaves, musiciens, portefaix, tous sont confondus en une masse hurlante, moitié ivre, quand Messaline, voilée, fait son entrée et déclame une apostrophe à Vénus.

L'impératrice — Harès est déjà oublié d'elle — se mêle aux différents groupes jusqu'à l'arrivée du gladiateur Hélion. Les frères se rencontrent, et Harès dit à Hélion qu'il a été trompé par une femme.

Pendant ce temps, quelques patriciens ivres forment le projet d'enlever Messaline. Bataille. Hélion se lance dans la mêlée et la délivre. L'impératrice, en tombant dans ses bras, perd son voile, et Harès voit la femme dont la beauté l'a perdu. Messaline conduit son nouvel amant dans une demeure secrète sur les bords du Tibre. Un long duo d'amour entre les amants est interrompu par un grand bruit à la porte ; Messaline cache Hélion pendant qu'elle donne l'ordre de voir quelle est la cause du bruit. Le perturbateur est Harès, qui, poussé par la jalousie, veut reprocher à son ancienne maîtresse sa lâche conduite. Elle le fait jeter dans le Tibre par ses serviteurs ; après quoi, elle rappelle Hélion — qui ignore ce qui vient de se passer — et la scène d'amour recommence. Dans une scène supplémentaire, peut-être inutile, Harès est sauvé et jure de se venger.

Le dernier acte se passe dans la loge impériale, au cirque. Hélion a découvert que Messaline a fait disparaître son frère et veut savoir d'elle ce qu'il est devenu. Pour ne pas lui répondre, Messaline a de nouveau recours à ses séductions. Alors, Harès, glaive en main, apparaît et se précipite sur les amants, mais avant qu'il puisse frapper, Hélion l'étend mort à ses pieds, puis s'apercevant que c'est son propre frère, il se jette dans l'arène et devient la proie des lions, pendant que Messaline, voulant fuir, s'aperçoit que sa robe est retenue par la main du mort. Epouvantée, elle s'écrie : « Oh ! ces mains de mort sur moi. J'ai peur ! » — et le rideau tombe.

M. de Lara a très fidèlement rendu en musique les différentes péripéties de ce drame. Son orchestration est intéressante. Le succès a été grand et mérité.

M^me^ Héglon, qui créa le rôle de Messaline à Monte-Carlo au mois de mars dernier, a été merveilleuse de voix et de geste. MM. Alvarez (Hélion) et Renaud (Harès) ont été chaleureusement applaudis. L'orchestre, sous la direction de

M. Flon, s'est honorablement acquitté de sa tâche. PAUL MAGNY.

OSTENDE. — On vit véritablement en musique ici. Sans compter les fanfares en plein vent à la digue où à la place d'Armes, il y a chaque jour, au Kursaal, le matin, répétition d'orchestre, puis parfois récital d'orgue de Léandre Vilain; l'après-midi, concert d'harmonie par la musique du 3e de ligne, sous Ch. Simar, ou la petite symphonie de Pietro Lanciani, ou bien encore représentation (très goûtée) de petits opéras-comiques français; et le soir, grand concert de symphonie. Puis il y a encore, pour ceux qui ne sont pas saturés et repus, les chanteurs d'Eden et les dames viennoises des brasseries, en attendant les tziganes de restaurant.

Le concert des amateurs sérieux, c'est celui du jeudi après midi, dit *classique*, bien qu'on en proscrive la musique classique (avec raison sans doute, vu le lieu), mais où l'on exécute des œuvres modernes intéressantes. Les concerts du soir, véritables concerts promenades, avec programmes *ad hoc* joliment composés, sont exclusivement dirigés par M. Rinskopf, dont l'énergie paraît bien s'être un peu émoussée sous cette fatigante besogne, depuis le temps où, aspirant capellmeister, il dirigeait un concert « classique » par quinzaine : un peu plus de rythme et beaucoup moins de bruit, s. v. p. Les solistes? C'est le violon solo M. Deru, qui a du talent et dont le jeu chaleureux, un peu sensuel, un peu gros parfois, convient à ce milieu; c'est le violoncelliste Miry ; c'est un défilé de chanteurs de mérites divers : Mmes Cardon, Rambly, Milcamps, Feltesse-Ocsombre. Cette dernière se lance dans le répertoire de Mme Mottl (*Berceuse* de Mozart, chanson guerrière de Claire, d'*Egmont*). Le baryton Henrotte, de Liége, a eu du succès.

On annonce Mmes Bosman, Litvinne, Fierens, Chrétien, de l'Opéra. Arthur Degreef jouera le 10 août, César Thomson, le 23 août (*Concerto* de Beethoven). F.

ROME. — Je romps mon silence de trois mois et quelques jours pour résumer les derniers événements artistiques de notre saison musicale. Ce n'est pas long à faire, car il ne s'est rien passé en ce temps qui soit de très grande importance.

Les concerts d'un côté, les théâtres de l'autre, na nous ont fourni que le pain quotidien. Cependant, il faut mentionner à la salle de la Cecilia une exécution très soignée du *Requiem allemand* de Brahms, ainsi que deux opéras nouveaux : un de M. Ilovidia, la *Colonia libera*, au théâtre Costanzi, l'autre de M. Giordano, *Fedora*, au Politeama Adriano.

La *Colonia libera* (la Colonie libre) est un sujet tiré des nouvelles californiennes de Bret-Hart.

Il existe une colonie où tous les habitants vivent comme en famille. La loi est simple. Ceux qui troublent la tranquillité commune sont chassés. Un jeune maître d'école, Salvador, devient amoureux d'une de ses élèves, Rosalia, enfant très bizarre, ayant pour demeure la forêt vierge. Dans un moment de jalousie, celle-ci s'engage dans une troupe d'histrions. Salvador veut briser son contrat. Une rixe en résulte avec le chef de la troupe, qui est blessé. Rosalia, touchée, entraîne Salvador dans la forêt pour le cacher. Les amants sont découverts et repris, et le peuple s'assemble aussitôt pour les juger. Le maître d'école veut se justifier en racontant son passé. Son père mourut sur l'échafaud ; un jour, on lui cria en face : « Fils d'assassin ! » Il laissa son pays pour ne pas tuer. Il vint chercher asile dans la colonie, où il espérait passer sa vie ; il ne demandera point de grâce; il connaît la loi, il partira. Mais Rosalia, qui souffrait aussi d'une faute maternelle, et que tout le monde appelait « sans père », adoucira la peine de son bien-aimé. Les deux amoureux partent donc ensemble.

Ce conte ne manque peut-être pas de charme à la lecture, mais il semble très enfantin à la scène.

M. Ilovidia est un excellent musicien, et il a trouvé çà et là de gracieuses cantilènes enrichies d'une facture soignée. L'acte de la forêt, renfermant des pages d'une passion bien sentie, est le mieux réussi. Mais je crois qu'à cette heure, le maître aura compris lui-même combien son ouvrage gagnerait à des coupures abondantes, et il ne manquera pas de travailler en habile chirurgien.

Quant à la *Fedora* de M. Giordano, tout le monde connaît le drame de M. Sardou. Certes, l'idée d'en faire un livret d'opéra était opportune. Le poète Colauth s'est très bien tiré d'affaire, du reste, sauf des détails que je ne saurais approuver. Malheureusement, M. Giordano n'a pas été à la hauteur du sujet. Il possède assurément un réel talent d'opériste, mais il n'a montré, à mon avis, ni abondance de fantaisie, ni profondeur dans l'art de la composition. Toutefois, sa partition renferme quelques morceaux dignes d'eloge. Le public de l'Adriano ne les a pas laissés passer inaperçus et les a saisis pour en fêter l'auteur. *Fedora* avait déjà été représenté pour la première fois au Théâtre lyrique de Milan pendant l'hiver dernier, sous les auspices de l'éditeur M. Sonzogno, je me borne à ces notes rapides.

Le samedi 1er juillet, la *Bohème* de M. Leoncavallo a fait son apparition au même Politeama Adriano, un théâtre qui, après un an d'existence, semble devenir la succursale d'été des grandes scènes lyriques.

Lors de sa première représentation à Venise, au mois de mai 1897, j'en ai parlé dans une correspondance du *Guide Musical*. Après deux ans, je ne trouve rien à changer à mes impressions d'alors, soit en ce qui concerne les qualités, soit en ce qui regarde les défauts de la partition. Malgré les explications que M. Leoncavallo a ten

tées, je reste d'avis que l'équilibre manque dans son poème entre les deux premiers actes et les deux derniers; cela devait influer sur sa musique, laquelle, du reste, ne manque pas de génialité en quelques endroits. J'ajoute, d'ailleurs, que le succès a été assez flatteur, sinon enthousiaste, pour l'auteur de *Pagliacci*.

Dans le courant de l'hiver prochain, Paris sera appelé à juger cette *Bohème*. En ce moment, le maëstro pousse activement le travail de son *Roland de Berlin*, dont le sujet lui a été indiqué par l'empereur Guillaume II et dont la primeur appartient à l'opéra de la capitale allemande.

Au mois d'octobre ou de novembre, nous aurons au théâtre Costanzi le nouvel opéra de M. Puccini : *Tosca*.

Le Politeama Adriano, de son côté, nous réserve pour le printemps de 1900 une agréable primeur : le *Maschere* (les masques des différentes contrées d'Italie), le nouvel opéra auquel travaille maintenant M. Mascagni. F. MONTEFIORE.

SPA. — Les concerts classiques, sous la direction de M. Jules Lecocq, ont recommencé au Casino, et leur succès est attesté par la foule qui s'y presse. M. Lecocq s'entend d'ailleurs à varier de la façon la plus intéressante ses programmes. Parmi les artistes qui se feront entendre au cours de la saison, citons M^mes Dyna Beumer, Deschamps-Jehin, Chrétien-Vaguet, Claessens, Guiraudon de l'Opéra-Comique, Darlays, Marty, MM. Maréchal, Dufranne, Noté et Clément.

NOUVELLES DIVERSES

Au moment où paraîtra ce numéro, aura commencé, sur le théâtre de Bayreuth, la première série des représentations wagnériennes, qui comprennent cette année *Parsifal*, l'*Anneau du Nibelung* et les *Maîtres Chanteurs*.

Le *Guide Musical* est, cela va sans dire, représenté à Bayreuth, et nous rendrons compte, comme de coutume, de ces fêtes artistiques d'un si haut et si profond intérêt.

Les derniers jours de cette semaine, les grands trains internationaux passant par Bruxelles étaient tous bondés de pèlerins, anglais, hollandais, belges, se rendant à Bayreuth.

Un détail qui intéressera nos lecteurs, c'est qu'au dernier moment il a été décidé que les deux séries de l'*Anneau du Nibelung* seront dirigées par M. Siegfried Wagner seul; Hans Richter dirigera les six représentations annoncées des *Maîtres Chanteurs*; M. Fischer, de Munich, les sept représentations de *Parsifal*.

— A propos de Bayreuth, des journaux français et allemands ont mis en circulation la rumeur d'un dissentiment avec M^me Cosima Wagner, qui aurait motivé l'abstention de M. et M^me Mottl. Ces rumeurs n'ont aucun fondement. La seule cause véritable est l'accès de coqueluche qui, à la fin du mois, a frappé les deux excellents artistes.

Après le faux bruit de son différend avec M^me Cosima Wagner, on a lancé la fausse nouvelle que le directeur général du théâtre de Carlsruhe avait l'intention de quitter son poste et de construire un théâtre wagnérien, imité de celui de Bayreuth, sur les bords du lac de Constance !

Voici en quels termes M. Mottl dément ce bruit : « Cette information n'est qu'une invention stupide. Tous ceux qui connaissent mon caractère n'ont pas pu douter un instant que l'idée d'une pareille exploitation mercantile de l'enthousiasme wagnérien ne me soit aussi éloignée que possible. »

Il va falloir trouver autre chose.

— L'*Allgemeine Musikzeitung*, de Berlin, publie, dans son numéro du 7 juillet, un très intéressant article du savant musicologue D^r Adolphe Sandberger, consacré à un manuscrit autographe de Roland de Lassus découvert par lui à la Bibliothèque impériale de Vienne. Cette précieuse relique se compose de quatre volumes in-4° oblong comprenant les neuf *Sacræ lectiones ex propheta Job* et les *Prophetiæ Sibyllarum*. Ces deux œuvres sont connues : la première série de motets à quatre voix a été publiée du vivant de Lassus en 1565; les *Prophetiæ* après sa mort, comme œuvre posthume, par les soins du fils du maître wallon.

L'intérêt de la découverte du D^r Sandberger, c'est que l'exemplaire manuscrit sur lequel il a mis la main, est la copie autographe de ces compositions que Lassus exécuta pour son seigneur et protecteur, le duc Albert V de Bavière, et cela en 1558. Chaque volume, contenant une partie vocale séparée, alto, ténor et basse, est orné d'un portrait de Lassus par Hans Muehlich, à qui nous devons également un codex, magnifiquement orné de miniatures, des motets de Cyprien de Rore, exécuté sur l'ordre de la cour de Bavière. Ce portrait de Lassus, absolument inconnu jusqu'ici, le représente à l'âge de vingt-huit ans, c'est-à-dire tel qu'il était au début de son long séjour à Munich.

— Le *Moniteur de l'Empire* vient de publier le texte du projet de loi sur le droit d'auteur, qui va être soumis au Reichstag à la reprise de ses travaux, en novembre.

Depuis longtemps, il était question, en Allemagne, de modifier et de compléter la loi sur le droit d'auteur votée en 1870. Le nouveau projet a été élaboré avec le concours d'une délégation d'auteurs et d'une délégation du commerce de librairie et de l'édition musicale.

La principale modification que le projet apporte à la loi allemande de 1870 est la prolonga-

tion à cinquante années du délai de protection efficace assurée à la propriété littéraire en faveur des ayants droit de l'auteur après la mort de celui-ci. Jusqu'ici, ce délai n'était en Allemagne que de trente ans, et c'est ainsi que les œuvres de Schumann, Mendelssohn, Meyerbeer, Chopin, Berlioz, etc., pour ne parler que des œuvres musicales, sont tombées, en Allemagne, dans le domaine public, alors qu'elles seraient encore protégées dans d'autres pays, comme la France et la Belgique, par exemple, qui admettent la prolongation de la propriété pendant cinquante années après la mort de l'auteur.

D'autre part, le projet de loi contient d'intéressantes dispositions sur les droits réciproques des éditeurs et des auteurs, lesquels n'étaient jusqu'ici qu'imparfaitnment définis par le code civil allemand.

Enfin, comme corollaire et complément à la loi proprement dite, il est question d'une institution d'Etat pour le prélèvement des tantièmes d'exécution, de manière à enlever le monopole aux agences dramatiques et autres dont la gestion laisse autant à désirer en Allemagne qu'en France, en Belgique et en Suisse, et est la cause principale des récriminations dont l'exercice du droit légitime des auteurs ne cesse d'être l'objet.

— On nous écrit de Béziers :

Tous les détails de la reprise de *Déjanire*, qui aura lieu les 27 et 29 août prochain dans nos vastes arènes, sont réglés à cette heure.

Pour la tragédie de Louis Gallet, musique de Saint-Saëns, l'interprétation sera la même qu'à la création. Les rôles de Déjanire, Iole, Hercule, etc., seront tenus par M^lle^ Laparcerie, M^me^ Segond-Weber, M. Dorival, etc., du théâtre national de l'Odéon, dont le succès fut si éclatant.

Comme à la création encore, c'est M^lle^ Armande Bourgeois et notre éminent compatriote M. Duc, de l'Opéra, qui chanteront les soli. On sait combien ils contribuèrent au succès de l'œuvre.

Trois orchestres très complets, composés d'un orchestre à cordes, deux musiques d'harmonie, 20 harpistes et 40 trompettes, formant un total de 500 musiciens, exécuteront la colossale partition de Saint-Saëns.

Les chœurs seront chantés par 200 choristes, soit 100 dames et 100 hommes.

Le ballet, qui a été considérablement augmenté au point de vue musical, sera dansé par 70 ballerines placées sous l'habile direction de M. Vasquez, maître de ballet du Grand-Opéra.

M. Gabriel Fauré, professeur de composition au Conservatoire et organiste à la Madeleine, secondera le maître Saint-Saëns dans la préparation et l'exécution de l'œuvre.

Plusieurs ministres assisteront à ces solennités artistiques.

— Les journaux de Leipzig nous apprennent que l'église Saint-Jean, de Leipzig, vient de mettre en vente son ancien orgue, qui n'est plus employé depuis que l'église a été reconstruite il y a quelques années. Cet orgue, œuvre du facteur Johann Scheibe, a été inauguré en 1744 par J. S. Bach en personne, qui l'avait d'abord examiné avec le concours du facteur d'orgues Hildebrand. Le musicologue contemporain Adlung raconte, dans son ouvrage intitulé *Musica mechanica organendi*, que « l'orgue de l'église Saint-Jean a été trouvé impeccable après l'examen le plus rigoureux auquel on ait jamais soumis un instrument de ce genre, examen dont avaient été chargés le *cantor* Johann-Sébastien Bach et le sieur Zacharie Hildebrand ».

Laissera-t-on cette vénérable relique s'en aller par pièces et morceaux aux enchères, comme jadis l'orgue de l'église Saint-Thomas qui fut également touché par J.-S. Bach ?

— On vient d'inaugurer au cimetière d'Ohlsdorf, près de Hambourg, en présence de la veuve et de quelques amis, un monument au pianiste et compositeur Hans de Bülow. Ce monument est dû au sculpteur Hildebrand, de Florence.

— Sir Alexander Mackenzie ayant donné sa démission de chef d'orchestre de la Société philharmonique de Londres, les directeurs se sont réunis pour choisir son remplaçant. Jusqu'à présent, aucune décision n'a été prise.

— Le *Ménestrel* nous apprend que la société formée dans le but d'organiser, à Orange, des représentations nationales au théâtre antique et d'encourager les manifestations artistiques conformes aux fêtes gréco-latines est définitivement constituée et se compose de MM. Jules Claretie, Mounet-Sully, Victorien Sardou, Gustave Larroumet, Massenet, Saint-Saëns, Reyer et Gaston Boissier. Les prochaines fêtes commenceront le 5 août, à Valence, par un festival donné par l'orchestre Colonne. M^me^ Sarah Bernhardt et ses artistes interpréteront le même jour, à Orange, la *Samaritaine* de M. Edmond Rostand, musique de M. Gabriel Pierné. Le lendemain, le spectacle se composera d'un drame mimé de M. Lorrain, avec danses grecques de M. Paul Vidal, qui seront exécutées par les artistes du corps de ballet de l'Opéra. On jouera également *Athalie*, de Racine, interprétée par la troupe de l'Odéon; l'orchestre Colonne et les chanteurs de Saint-Gervais exécuteront la musique de Mendelssohn. Le 7 août, représentation de *Médée*, drame lyrique de M. Mendès, musique de M. Vincent d'Indy, avec, comme principale interprète, M^me^ Sarah Bernhardt

Le 8 août, les invités se rendront à Arles, où *Mireille*, l'œuvre de Gounod, sera jouée aux Arènes. Les fêtes se termineront le 9, par une visite au moulin de Fontvieille où Alphonse Daudet écrivit les fameuses « Lettres de mon moulin » et par une excursion aux ruines des Baux. Par ce programme, on voit que les fêtes d'Orange présen-

teront cette année un grand attrait. Il avait été question, aussi, d'*Œdipe-Roi*, interprété par M. Mounet-Sully, mais cette représentation sensationnelle ne sera donnée que l'année prochaine.

— M. Eugène d'Albert, que sa brillante carrière de virtuose du clavier n'empêche pas de se livrer avec activité à la composition, — puisque, indépendamment d'œuvres de piano et de musique de chambre, il a déjà donné deux ouvrages au théâtre, — vient de mettre la dernière main à un concerto de violoncelle. Cette nouvelle œuvre est dédiée à l'éminent violoncelliste Hugo Becker, qui la présentera au public la saison prochaine. Avec un pareil interprète, son succès est d'avance certain. On dit du reste que ce concerto est des plus remarquables et qu'il constitue un enrichissement notable de la littérature du violoncelle, jusqu'ici si mal pourvu.

— Notre confrère Albert Soubies, dont nous avons maintes fois signalé les travaux sur le théâtre et la musique en Espagne, vient d'être nommé membre étranger de l'Académie des beaux-arts de Madrid. Nos plus sincères félicitations.

— On vient d'inaugurer le musée Haydn, dans la maison mortuaire du grand compositeur, située dans la rue de Vienne qui porte aujourd'hui son nom. Ce musée contient dix-sept autographes de Haydn, cinquante-sept médailles et monnaies, les partitions originales de la *Création* et des *Saisons*, les autographes de huit sonates pour piano, du chant national autrichien et les partitions de trois symphonies et d'un quatuor à cordes. On y trouve aussi une vingtaine de portraits et plusieurs autres tableaux se rattachant à la vie de Joseph Haydn.

— Pour la seconde fois pendant la présente saison, la reine Victoria a fait venir la troupe d'opéra de Covent-Garden pour jouer au château de Windsor, devant la cour, le *Chalet* d'Adam et les *Paillasses* de Leoncavallo. L'œuvre d'Adam a été interprétée en français par M^lle^ Leclerc et MM. Cazeneuve et Plançon. La Reine s'est servie d'un livret imprimé sur satin blanc et relié en satin bleu de la nuance du cordon de la Jarretière. Après le spectacle, toute la troupe et l'orchestre ont soupé à Windsor, dans la salle Van Dyck, et ont ensuite été reconduits à Londres par train spécial. Un journal raconte que le *Chalet* compte parmi les opéras favoris de la Reine et que Sa Majesté n'avait pas vu cette œuvre depuis la mort du prince Albert, son époux.

— M. Mascagni songe à s'occuper d'un nouvel opéra. Il aurait pour collaborateur M. Gabriele d'Annunzio, qui écrirait pour lui un livret dont le sujet serait tiré de l'*Orlando furioso* de l'Arioste.

— Une remarque amusante de M. Adolphe Jullien, dans le feuilleton musical du *Journal des Débats* :

« Puisque j'ai été conduit à vous toucher deux mots des éloges plus ou moins pompeux de Léo Delibes qui se débitèrent un beau dimanche à la Flèche et à Saint-Germain-du-Val, je ne terminerai pas sans cueillir dans le discours de M. Roujon, directeur des beaux-arts, une pensée à tout le moins fort originale et qui devait éclore dans les bureaux de la rue de Valois. D'après lui, c'est notre régime d'égalité, c'est notre société démocratique qui a permis au futur auteur de *Coppélia*, simple enfant du peuple, de devenir, par le travail et le talent, un des maîtres de la musique. Ou cela ne veut rien dire, ou cela implique que tous les grands musiciens qui parurent dans le monde entier avant la Révolution française et même après, partout ailleurs qu'en France, appartenaient aux classes privilégiées de la société... Pour le coup, voilà du neuf! »

— Combien de fois n'a-t-on pas annoncé que M. Verdi, qui depuis la mort de sa femme vit dans la solitude la plus complète, allait achever ou venait de terminer un nouvel opéra?

Le vieux maestro vient de mettre un terme à ces informations par cette lettre adressée à un journal milanais :

« Tout ce qu'on a dit au sujet d'une œuvre nou-
» velle sortant de ma vieille plume est faux, abso-
» lument faux. Depuis mon *Falstaff*, je n'ai plus
» fait de « travail d'opéra », et je n'en ferai plus.
» J'ai fini ma tâche ici-bas. Après soixante-quinze
» ans d'activité, je crois avoir acquis le droit de
» vivre en tranquillité et en douceur les quelques
» années qu'il me reste à vivre.

» Depuis la création de *Falstaff*, les journaux
» ont annoncé, à intervalles réguliers, et, ce qui
» est plus fort, avec détails à l'appui, que j'étais
» occupé à de nouvelles compositions. Jusqu'à
» présent, j'ai négligé ces informations erronées;
» aujourd'hui — et une fois pour toutes — je tiens
» à déclarer que je ne créerai plus rien.

» Du repos, de la tranquillité — même sur cette
» terre — voilà mon unique aspiration et j'espère
» que ce désir ne sera pas taxé de prétention. »

—Un journal italien met en cours la petite anecdote suivante : Liszt, au temps de sa grande renommée, se rendant en villégiature dans une ville de bains, entre dans une maison pour louer un appartement, et se trouve en pourparlers avec le portier. — « Excusez, lui dit celui-ci, quelle est votre profession? — Pianiste, répond Liszt. — Oh! comme ça se trouve! réplique l'autre. Je joue de la clarinette, nous ferons de la musique ensemble. » On ne dit pas si Liszt fit la location.

BIBLIOGRAPHIE

Les femmes dans l'œuvre de Richard Wagner, par Etienne Destranges, préface d'Alfred Bruneau. Vingt dessins inédits de A. de Broca. Paris, Fischbacher. — Les femmes de Wagner... Autant vaudrait dire le drame wagnérien tout entier, — explique justement dans sa préface M. Alfred Bruneau, — car c'est des péripéties qui s'accomplissent dans le cœur des femmes, et non d'une quelconque intrigue scénique, que sont à la fois engendrés ici l'action, la poésie, la musique, le symbole, le sens profond des œuvres. Et c'était une idée originale de grouper en une sorte de bouquet poétique toute la série des héroïnes évoquées par la magique imagination du maître de Bayreuth. Pareille étude avait été faite sur les femmes de Shakespeare et pour celles de Gœthe. Mais M. Destranges s'est moins préoccupé d'écrire une étude vraiment critique sur les caractères féminins créés par Wagner que de condenser en des croquis vivement enlevés ses impressions de spectateur. Seulement en ces croquis dont la justesse de traits est remarquable, se dessine avec un relief très saisissant le rôle de chacune de ces grandes dévouées de ces grandes généreuses, de ces consolatrices qui d'un bout à l'autre traversent les drames wagnériens, toutes vouées, sachantes ou non à l'œuvre de rédemption par l'amour ou de perdition par la haine.

Ce livre est à lire; il évoque en notre pensée d'émouvantes figures que, toutes, nous avons aimées et que nous aimerons, que nous comprendrons mieux après avoir lu M. Destranges. J'aurais aimé que ce volume fût illustré par un poète qui fût l'égal de M. Destranges. Mais M. de Broca semble s'être inspiré plutôt des réalisations scéniques qu'il a eues sous les yeux, si conventionnelles, si factices, si apprêtées, si peu idéales. Les dessins sont jolis sans doute, quoique un peu maniérés, mais ils n'ont aucun caractère et ne traduisent rien de ce qui fait l'essentiel de chacune de ces héroïnes, Irène, Seuta, Elisabeth, Elsa, Sieglinde, Eva, Brunnhilde, Kundry, etc.

— The Musician's Pilgrimage, a fludy in artistic development, by J.-A. Fuller Maitland. London, Smith, Elder and C°. — Ce volume est une suite d'essais tout à fait spirituels et intéressants sur les différentes catégories de types caractéristiques qui touchent à la musique. M. Fuller Maitland, qui est, on le sait, le critique musical du *Times* et dont les contributions aux grandes revues britanniques sont depuis longtemps notées et classées, prend le musicien au berceau; il l'observe à l'école, dans la société, dans la salle de concert; il analyse et définit le *prodige*, l'*élève*, l'*amateur*, le *virtuose*, l'*artiste* véritable, le *vétéran* de l'art : et de chacun de ces types, il nous trace un portrait finement observé, étudié avec pénétration et qui touche à maint problème d'esthétique. Car ce livre a un but : c'est de montrer que dans l'art, si le génie, le don est un élément important, en musique tout particulièrement, il ne suffit pas, et que tous les degrés de ce que l'on pourrait appeler la hiérarchie musicale résultent des insuffisances ou de la plus grande perfection acquise par les maîtres véritables sur tel ou tel point. Par la situation qu'il occupe et, qui le met en contact presque journalier avec les artistes, M. Fuller Maitland a pu observer de près ses modèles, et son livre intéresse précisément parce que l'on y sent constamment la chose vue et vécue. C'est un volume à lire.

M. K.

— Dernier Musiciana, par M. J.-B. Weckerlin (Librairie Garnier frères).

Il ne suffit pas d'être un excellent bibliophile, un savant archiviste, un collectionneur passionné de documents relatifs à l'art musical, un studieux bibliothécaire, pour présenter un livre attachant et poétique.

M. J.-B. Weckerlin nous en fournit la preuve en publiant son *Dernier Musiciana*, faisant suite à ses deux premiers *Musiciana*. C'est un recueil de petites anecdotes de médiocre intérêt, d'anas plus ou moins déjà connus, de notules quelconques. Tout cela valait-il la peine d'être réuni en volume. Ajoutons que M. Weckerlin, qui a à sa disposition les documents les plus variés sur l'histoire de la musique, ne nous paraît pas être toujours bien renseigné. Il désirait reproduire la lettre qu'écrivi en 1868, à Albert Wolf, M. Théodore Dubois, au sujet de la première *Suite d'orchestre* de M. Massenet et qui parut dans le *Figaro*, et... il avoue qu'il n'a pu la retrouver !

Or, cette lettre a été publiée dans le numéro d *Figaro* en date du 9 février 1868, et nous l'avons insérée *in extenso* dans nos *Profils d'artistes contemporains* (page 147), que doit posséder la bibliothèque du Conservatoire.

H. I.

— L'infatigable M. Albert Soubies continue so voyage musical autour de l'Europe. Après avo publié d'intéressants ouvrages sur l'histoire de musique en Portugal, Hongrie et Bohême, puis e Allemagne et en Russie, il nous offre aujourd'h un élégant petit volume sur l'histoire de la mu sique en Espagne depuis les origines jusqu'a XVIIe siècle. Ce n'est point une mince contributio

à l'art musical! Il est particulièrement intéressant d'être renseigné sur une école qui a produit, dans le style religieux, les Moralès, Guerrero, Victoria... etc.; dans une autre direction, des œuvres telles que les anciennes *eglogas*, *zarzuelas*, *tonadillas*. Combien de musiciens, étrangers à l'école espagnole, ont fait des emprunts à cette mine inépuisable de thèmes populaires si caractéristiques, si pleins de verve, de finesse, de nonchalance et de gaieté! Et dans cette période qu'a étudiée avec soin notre savant confrère, il n'a pas oublié de citer les théoriciens habiles, les musiciens versés dans la technique de l'orgue, etc.

Nous espérons bien que M. Albert Soubies ne s'en tiendra pas là et qu'il publiera un nouveau volume indiquant les tendances de la musique espagnole aux XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles!

H. I.

— Vient de paraître chez Mme Beyer, à Gand, le dernier cahier de la *Méthode de violon* de M. Gustave Beyer, professeur de violon au Conservatoire royal de Gand. La méthode que M. Beyer vient de terminer est une de ces œuvres qui attirent nécessairement l'attention de tous ceux qui s'occupent de l'étude si difficile du violon. Tandis que la plupart des méthodes supposent une certaine technique déjà acquise, M. Beyer, dans son ouvrage, prend l'élève tout au début de son travail. Un autre mérite de la méthode de M. Beyer, c'est de revêtir un caractère vraiment musical, ce qui développera nécessairement chez l'élève le goût et l'amour de la musique.

Disons enfin que l'ouvrage de M. Beyer est destiné, nous en sommes persuadé, à rendre les plus grands services, non seulement à ceux qui s'occupent d'enseignement, mais même à ceux qui, parvenus à un certain talent, veulent perfectionner et rendre plus souple leur technique du violon.

MARCUS.

— M. Julien Rousseau vient de publier sous le titre : *Le cours de M. Philo*, douze petites pièces très faciles pour enfants, d'une inspiration charmante, et que nous recommandons aux professeurs et aux mamans.

Un des plus beaux portraits-charges que Léandre ait jamais faits est celui de Sarah Bernhardt dans *Hamlet*. Ce portrait, spécialement exécuté pour la *Rampe*, est reproduit en couleurs dans le numéro du 15 juin (14, rue Milton, Paris).

NÉCROLOGIE

Le 8 juillet est décédé, à Liège, M. Fernand Conrardy, violoniste, enlevé en pleine fleur de jeunesse : M. Conrardy n'était âgé que de dix-neuf ans. — L'avenir s'ouvrait radieux devant lui, promettant au jeune artiste une carrière brillante. Premier prix de violon, premier prix de fugue, premier prix d'harmonie, il devait concourir cette année pour la médaille.

— Le 11 juillet est mort, dans la même ville, M. Joseph Herman, professeur de piano au Conservatoire royal, à peine âgé de quarante-deux ans. C'est une perte aussi sensible que douloureuse pour l'établissement, où il était tenu en haute estime et considéré à juste titre comme un des meilleurs professeurs de piano.

— Le 2 juillet est mort, à Alost, M. Pierre De Mol, directeur honoraire de l'Ecole de musique d'Alost, maître de chapelle de l'église Saint-Martin et ancien directeur de l'harmonie communale. Cette triste nouvelle nous arrive un peu en retard, mais ce n'est pas une raison pour que nous refusions au défunt un légitime tribut d'hommage et de regret.

Né à Bruxelles le 7 novembre 1825, il remporta au Conservatoire royal de Bruxelles le premier prix d'harmonie et de contrepoint. En 1853, il remporta le deuxième prix de Rome avec sa cantate *Les Chrétiens martyrs*, et en 1855, le premier prix de Rome avec sa cantate *Le Dernier jour d'Herculanum*. Après son voyage de lauréat, il fut pendant plusieurs années professeur de violoncelle à l'Ecole de musique de Besançon.

Pierre De Mol est l'auteur d'un opéra-comique, *Quinten Metsys*, d'une messe, d'un *Te Deum*, de douze quatuors pour instruments à cordes, d'une cantate : *Le Festin de Balthazar*, d'un oratorio : *Sainte*

Cécile, exécuté à Alost en 1892, et d'autres ouvrages de moindre importance. C'était un musicien de talent, apprécié de ses pairs. Malheureusement pour lui, il manquait d'entregent et d'activité.

— A Saint-Dyé-sur-Loire, est mort l'autre semaine M. Ernest Altès, ancien chef d'orchestre de l'Opéra de Paris.

Il avait eu à quinze ans son premier prix de violon au Conservatoire, et il était entré immédiatement à l'Opéra, qu'il ne quitta que pour prendre sa retraite en 1887, après plus de quarante ans de bons et loyaux services.

Tant à l'Opéra qu'à la Société des Concerts, il avait remplacé Deldevez au pupitre de premier chef. Excellent musicien, comme son prédécesseur, il n'en avait ni la précision, ni la netteté. Certains de ses instrumentistes, quand il levait son archet, disaient entre haut et bas : « V'là le père Altès qui va remuer ses confitures. »

On le fit partir de l'Opéra pour le remplacer par M. Vianesi, qui lui était bien inférieur, surtout

ans la période préparatoire. Altès alla voir son ıccesseur conduire et murmura doucement : Ce n'est plus de la confiture, c'est de la méısse !... »

— Un jeune artiste français, qui donnait les plus elles espérances, qu'il avait déjà en partie réalisées, violoncelliste René Carcanade, vient de succomer, âgé de vingt-cinq ans à peine, à la maison)ubois, enlevé par une péritonite occasionnée par ne appendicite.

Premier prix du Conservatoire de Paris à la suite 'un des plus beaux concours qui se soient vus, le eune artiste avait beaucoup joué dans les salons et es concerts, et il n'avait pas tardé à acquérir une rande réputation. On n'a pu oublier les récitals u'il a donnés, l'hiver passé, avec Mme Roger-liclos, et dans lesquels ces deux grands artistes nt fait merveille.

Les précieuses qualités de virtuosité et de sentiıent de M. Carcanade en avaient fait, en dépit de on jeune âge, un des maîtres pour son instruıent. Sa mort est une véritable perte pour l'art ıusical.

Son cercueil a été transporté directement à Castres.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

WAUX-HALL (Parc). — Tous les soirs concerts de symphonie par l'orchestre de la Monnaie.

Paris

OPÉRA. — Du 10 au 22 juillet : Tannhæuser ; Hamlet ; Faust ; Guillaume Tell ; la Burgonde ; Joseph, et Coppélia.

OPÉRA-COMIQUE. — Du 10 au 22 juillet : Cendrillon ; le Barbier de Séville, le Chalet ; Cendrillon ; Joseph, Daphnis et Chloé ; Cendrillon ; Joseph et le Dîner de Pierrot ; Cendrillon ; Joseph.

Spa

Le 30 juin. à 8 h., concert classique, sous la direction de M. Jules Lecocq. Programme : 1. Symphonie en *si* bémol majeur, op. 20 (E. Chausson) ; 2. L'Enfance du Christ (fragments) (H. Berlioz), Trilogie sacrée. Deuxième partie : La fuite en Egypte ; A) Ouverture. Les bergers se rassemblent devant l'étable de Bethléem. Troisième partie : L'arrivée à Saïs ; B) Trio des jeunes Ismaélites (pour deux flûtes et une harpes), exécuté par MM. Huet, Ed. Dehosse et Mlle Lunssens ; 3. Rédemption, introduction de la deuxième partie (César Franck) ; 4. Lied pour alto et orchestre, op. 19 (Vincent d'Indy). Alto : M. Van Hout ; 5. Huldigungs-Marsch (R. Wagner), dédiée à S. M. Louis II, Roi de Bavière.

Le 12 juillet, à 8 h., concert de musique ancienne, sous la direction de M. Jules Lecocq. Programme : 1. Ouverture de Don Juan (W. A. Mozart) ; 2. Symphonie N° 13 (J. Haydn) ; 3. Airs de ballet, deuxième suite (Chr. W. Gluck), disposés en suite d'orchestre par F. A. Gevaert. I. Air (Iphigénie en Aulide) ; II. Danse

des Esclaves (Iphigénie en Aulide); III. Tambourin (Iphigénie en Aulide); IV. Gavotte (Armide); V. Grande Chaconne (Orphée); 4. Chaconne pour violon seul (J. S. Bach), M. Georges Lagarde; 5. A) Aria, extrait de la Suite en *ré* (J. S. Bach); B) Menuet du Bourgeois Gentilhomme (Lully); C) Minuetto du Quintette N° XI (Boccherini); 6. Ouverture de la Chasse du jeune Henri (F. Mehul).

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉROS
31-32

VOLUME
XLV

6 ET 13 AOUT
1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central,** rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon; M. Gauthier, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

Ed. Schuré — Michel Brenet — Georges Servières — Hugues Imbert — H. de Curzon — Etienne Destranges — Julien Tiersot — Frank Choisy — H. Fierens-Gevaert — Albert Soubies — J. Houston Chamberlain — Ed. Evenepoel — Maurice Kufferath — Charles Tardieu — Marcel Remy — Ernest Thomas — Ch. Malherbe — Henry Maubel — Ed. de Hartog — N. Liez — I. Will — Ernest Closson — Oberdœrfer — J. Brunet — Emile Wambach — A. Wilford—William Cart—Marcel De Groo—Ch. Castermans — L. Lescrauwaet—J. Derepas — G. et J. d'Offoël — L. Alekan — R. Duval-Den'lex — Nelson Le Kime — G. Samazeuilh — J. Dupré de Courtray, etc.

LES PHILOSOPHES ET LA MUSIQUE

Nietzsche, les classiques et les romantiques

(Suite). — Voir le dernier numéro.

Il revient à plusieurs reprises sur ce point; son expression favorite, qui traduit le mieux sa pensée à cet égard, c'est « le Midi dans l'Art » dont il parle si souvent. Le « Midi » est, pour lui, synonyme de clarté, de limpidité, d'équilibre. Seulement, dans l'application qu'il fait de cette idée, il est difficile de suivre notre philosophe jusqu'au bout.

« Si porté que l'on soit pour la musique riche et sévère, dit-il par exemple, il est des heures où l'on sera subjugué, magiquement remué et presque transformé par son *contraire;* je veux dire par ces simples mélismes d'opéra italien qui, malgré leur uniformité rythmique et leur puérilité harmonique, semblent quelquefois chanter vers nous comme l'âme même de la musique. Que vous l'avouiez ou non, pharisiens du bon goût, c'est ainsi! »

Ici, le parti-pris antiwagnérien l'aveugle manifestement; les « mélismes d'opéra italien » auxquels Nietzsche fait allusion ne sont pas le *contraire* de la musique riche et sévère; ils sont simplement la pauvreté mélodique, la vulgarité, la platitude, la banalité, le clinquant, le boursouflé, le creux, la quintessence même du mauvais goût, et c'est pourquoi ils ont si vite disparu, sans aucune chance de jamais reconquérir leur vogue passée. Nietzsche, lorsqu'il énonce cette singulière préférence pour les « mélismes d'opéra italien », commet d'ailleurs une étrange confusion; il mêle deux ordres d'idées qui n'ont rien à voir ensemble au point de vue esthétique. Dans le chapitre où il écrit ce qu'on vient de lire, il ajoute :

« Lorsque nous étions encore enfant, nous avons goûté pour la première fois le miel de beaucoup de choses; jamais plus le miel n'a été aussi doux; il nous incitait à la vie, à la vie la plus longue, sous les apparences du printemps, des premières fleurs, des premiers papillons, de la première amitié. En ce temps-là, — c'était peut-être vers notre neuvième année, — nous entendîmes la première musique, la plus simple, la plus puérile, qui n'était pas beaucoup plus qu'une continuation des chants de nourrice et des airs de joueurs d'orgue. (Il faut, même pour les plus élémentaires manifestations de la musique, subir une préparation, avoir appris; il n'y a pas d'effet direct de l'art, en dépit des belles choses que les philosophes ont dites à ce sujet.)

Vers ces premières délices musicales, — les plus fortes de notre vie, — se reporte notre sentiment quand nous entendons ces mélismes italiens : la félicité de l'enfance, la perte de l'enfance, la conscience de ne pouvoir y revenir et d'avoir perdu ce bien le plus précieux, — tout cela fait résonner alors les cordes de notre âme plus puissamment qu'aucune actualité de l'art, si riche et si sérieuse qu'elle puisse être. Ce mélange de plaisir esthétique et de tristesse morale, que l'on nomme d'habitude *sentimentalité*, est favorable à la musique italienne, que les gourmets expérimentés de l'art, les purs esthéticiens affectent d'ignorer. Au demeurant, toute musique n'agit avec magie qu'à partir du moment où nous entendons en elle le langage de notre propre passé ; et dans ce sens, toute musique ancienne paraîtra toujours meilleure aux non-initiés, la musique née d'hier, en revanche, de peu de valeur, car elle ne provoque pas encore cette sentimentalité, qui, comme on vient de le dire, est le plus essentiel élément du plaisir que fait éprouver la musique à quiconque n'est pas en mesure de se délecter de cet art en artiste. »

Si juste que soit la dernière observation, la thèse de Nietzsche n'en est pas moins insoutenable et ne prouve rien en faveur de ses mélismes italiens ; tout autre mélisme, absorbé dans les mêmes conditions, provoquerait en nous des impressions analogues à celles qu'il décrit avec un charme poétique plus séduisant que décisif. N'est-ce pas de ce mélange de plaisir esthétique et de tristesse morale dont il parle que les chansons populaires tirent le meilleur de leur puissance d'action, n'est-ce pas à lui qu'elles doivent leur charme indestructible en dépit de toutes les modifications du style et des procédés de la musique ?

Mais la chanson populaire n'a guère préoccupé Nietzsche, à ce qu'il semble. Il était un esprit trop compliqué, trop littéraire et dont le développement s'était produit d'une façon trop factice, pour goûter l'intense poésie, pour reconnaître exactement la valeur propre des créations du génie populaire. C'est peut-être ce qui explique l'incompréhension qu'il manifeste à l'égard de certains maîtres dont la caractéristique est précisément d'avoir profondément absorbé en eux les mélismes de la chanson populaire, où l'âme même de la musique chante avec une puissance autrement saisissante que dans les mélismes des dramatistes italiens du commencement de ce siècle.

On comprend que sous l'empire de ces sentiments, Nietzsche se trouve fort incertain en face de la musique nouvelle. A cette question qu'il se pose : comment l'âme doit-elle se mouvoir selon la musique nouvelle ? il répond ainsi :

« Le but artistique que poursuit la musique nouvelle en adoptant ce qu'on a appelé avec plus de force que de précision « la mélodie infinie », on pourra s'en faire une idée claire en entrant dans la mer, de manière à perdre le contact certain avec le sol et en se livrant enfin à l'élément mouvant sans réserve : *il faut nager*. Dans la musique antérieure, plus ancienne, il fallait jusqu'ici danser, plus vite ou plus lentement, en des attitudes variées, ou gracieuses, ou solennelles, ou enflammées ; par cela qu'il fallait une certaine mesure, qu'il fallait observer certains degrés de temps ou de force déterminés et équivalents, cette musique exigeait de l'auditeur une constante présence d'esprit ; sa magie reposait sur l'alternance de ce souffle plus froid venant de la possession de soi, et du souffle chaud de l'exaltation musicale. Richard Wagner a voulu une autre espèce de mouvement de l'âme, voisine comme je viens de le dire de l'action de nager ou de planer. Son célèbre procédé, issu de ce dessein et adapté à l'avenant, — la *mélodie infinie*, — s'efforce de briser tout équilibre mathématique des temps et des forces ; il est inépuisable dans l'invention d'effets qui sonnent aux oreilles anciennes comme des paradoxes et des blasphèmes rythmiques. Il a peur de la pétrification, de la cristallisation de la musique, il craint de la voir tomber dans l'*architectonique*, — et c'est pourquoi il oppose le rythme binaire au ternaire,

introduit fréquemment la mesure à cinq et à sept temps, répète la même phrase, mais avec un élargissement qui prolonge sa durée du double ou du triple. De l'imitation irraisonnée de cet art pourrait résulter un grand danger pour la musique; toujours, à côté de la surmaturité du sentiment rythmique, se dissimule astucieusement le dépérissement, la décadence du rythme. Ce danger sera d'autant plus grand qu'une pareille musique s'appuiera plus étroitement à un art du comédien, à un langage du geste plus naturaliste, qui n'auront pas été éduqués et dominés par une plastique supérieure, qui n'ont plus de mesure et qui par conséquent ne peuvent imprimer aucune mesure à l'élément qui se joint à eux, à l'essence par trop féminine de la musique. »

Encore une fois, dans ces curieuses observations il y a beaucoup de vrai. Il est parfaitement exact, par exemple, que Wagner a brisé les moules de la musique ancienne, qu'il l'a fait sortir des lois un peu étroites de l'*architectonique*, qu'il chercha à donner plus de liberté au rythme; mais c'est une erreur de croire que ce soit là une tendance particulière au maître de Bayreuth et isolée.

Reportez-vous aux écrits de Schumann, aux confidences de Beethoven et surtout à ses dernières œuvres : vous trouverez, sur ce sujet, l'expression de tendances aussi avancées, sinon plus hardies que dans les œuvres de Wagner. Là aussi, selon l'expression plus pittoresque que juste de notre philosophe, il faudrait *nager*.

Ce mot n'est qu'une paillette, un trait plus ou moins spirituel; au fond, il n'a guère de portée, car dès qu'on cherche à s'expliquer le sens, il n'en reste rien.

Ce qui n'empêche pas Nietzsche de rencontrer, à tout propos, des vues justes. En 1877, il écrivait ceci :

« Plus la musique française se développera selon les véritables besoins de l'âme moderne, plus elle *wagnérisera*, on peut le prévoir; dès maintenant, elle le fait déjà bien assez! » L'événement a confirmé et au-delà cette prévision.

Il disait encore : « La musique d'aujourd'hui, avec ses poumons forts et ses faibles nerfs, s'effraye toujours tout d'abord d'elle-même. »

Comprenez-vous? J'avoue que le sens de cette apparence d'idée m'échappe. Les philosophes ont des grâces d'état : ils peuvent énoncer impunément des choses qu'ils croient très profondes et qui ne résistent pas à une analyse sommaire. Poumons forts — nerfs faibles; il n'y a que cette opposition dans l'aphorisme qu'il écrit gravement. Passons!

Ailleurs, Nietzsche est plus sérieux : par exemple, lorsqu'il cherche à analyser ce qu'on appelle le *plaisir esthétique*. On a vu plus haut la part qu'il y accorde à la *sentimentalité*, au souvenir d'impressions antérieures ravivées par l'audition musicale. Il ne croit pas, cependant, que la *sentimentalité* soit la seule source du plaisir esthétique. Il y a sur ce sujet, dans *Choses humaines*, quelques lignes fort intéressantes, à placer à côté des pages que Tolstoï consacre au même problème.

« Si l'on songe aux premiers indices du sens artistique et qu'on se demande quelles espèces différentes de satisfactions sont éveillées par les manifestations de l'art, par exemple chez les peuples sauvages, on rencontre d'abord la joie de comprendre ce qu'un autre pense; l'art est ici une sorte de jeu de devinettes qui procure à celui qui devine, la satisfaction d'avoir fait preuve d'intelligence et d'avoir compris vite. Les œuvres artistiques même les plus grossières, peuvent en outre nous rappeler ce qui nous a été agréable et nous éprouvons un agrément analogue, par exemple, quand l'artiste fait allusion à la chasse, à la victoire, au mariage. Ou bien encore on peut se sentir surexcité, touché, enflammé par ce qui est représenté dans l'œuvre d'art, par exemple par la glorification de la vengeance ou du danger. Ici la jouissance se trouve dans la surexcitation même, dans la victoire sur l'ennui. Même le souvenir de ce qui nous a été désagréable, si toutefois le désagrément a été surmonté, ou s'il nous est présenté comme l'objet même de l'œuvre d'art en tant que représentation aux yeux de l'au-

diteur (par exemple, lorsqu'un chanteur décrit les malheurs d'un navigateur audacieux), tout cela peut nous faire grand plaisir, un plaisir qu'on peut inscrire à l'actif de l'art. D'une espèce déjà plus élevée est le plaisir qui résulte du spectacle de ce qui est régulier et symétrique, dans les lignes, les points, les rythmes; car par une certaine analogie ce plaisir éveille le sentiment de tout ce qui est ordonné et régulier dans la vie, à quoi seul, après tout, nous devons le bien-être : dans le culte de la symétrie, on rend par conséquent un hommage inconscient à la régularité et à l'équilibre comme sources de notre bonheur; ce plaisir est une sorte d'action de grâces. C'est seulement après un certain abus de ce plaisir que surgit le sentiment plus fin encore qu'il peut y avoir un plaisir à rompre la symétrie et la régularité; par exemple, lorsqu'il en résulte une incitation à chercher la raison dans cette apparente irraison; le plaisir consiste alors en une sorte de jeu esthétique de devinettes; c'est une espèce de plaisir supérieur à celui qui a été mentionné d'abord. »

Il revient sur le même sujet, mais à un point de vue différent, dans ses *Considérations inactuelles*. Là, il analyse le phénomène physiologique qui est l'accompagnement naturel et nécessaire de toute création comme de toute jouissance artistique.

« Pour qu'il y ait de l'art, pour qu'il y ait une contemplation esthétique quelconque, une condition physiologique préliminaire est indispensable, dit-il : l'ivresse; il faut d'abord que l'ivresse ait haussé l'irritabilité de toute la machine; autrement, l'art est impossible. »

Par ivresse, Nietzsche entend toute espèce de surexcitation, la passion, l'ivresse de la fête, de la lutte, de la bravoure, de la victoire, l'ivresse du printemps, les grands désirs. « L'essentiel, c'est le sentiment de la force accrue et de la plénitude. Sous l'empire de ce sentiment on s'abandonne aux choses, on les force à prendre quelque chose de nous-même, on les violente, et ce processus on l'appelle *idéaliser*. Débarassons-nous ici d'un préjugé : *idéaliser* ne consiste pas, comme on le croit généralement, en une déduction, en une soustraction de ce qui est petit et accessoire. Ce qu'il y a de décisif, au contraire, c'est une formidable expulsion des traits principaux, en sorte que les autres traits disparaissent. »

Ici Nietzsche parle véritablement en artiste et ce qu'il dit de l'acte créateur sera reconnu exact par tous ceux qui créent : « Dans cet état, on enrichit tout de sa propre plénitude : ce que l'on voit, ce que l'on veut, on le voit gonflé, serré, vigoureux, surchargé de force. L'homme ainsi conditionné, transforme les choses jusqu'à ce qu'elles reflètent sa puissance, jusqu'à ce qu'elles deviennent des reflets de sa perfection. Cette transformation nécessaire, cette transformation en ce qui est parfait, c'est de l'art... Dans l'art, l'homme jouit de sa propre personne en tant que perfection. »

Nous en revenons ainsi à notre point de départ, à reconnaître que l'art est avant tout et surtout une activité vitale, disons mieux : l'activité vitale de l'être humain à son extrême puissance; et c'est cet excès de puissance, plus ou moins durable, plus ou moins intense, que Nietzsche compare à l'ivresse.

(*A suivre.*) MAURICE KUFFERATH.

LES CONCERTS EN FRANCE

avant le XVIIIe siècle

(Suite. — Voir le dernier numéro)

Il serait, à notre jugement, inexact de regarder ces musiques de plein air et de fêtes publiques comme ayant tenu, dans l'art de l'ancienne France, le rang inférieur auquel les a reléguées la civilisation moderne; au contraire, on peut prouver que les chefs des maîtrises les plus renommées ne dédaignaient pas d'y prendre part, soit en y conduisant les enfants de chœur qu'ils

avaient charge d'instruire et les clercs dont ils dirigeaient le chant, soit en composant des pièces de circonstance expressément destinées à de telles exécutions. L'histoire d'Orléans nous en fournit, à la fin du XVe siècle, un exemple intéressant : en mémoire du siège mis par les Anglais, et qu'avait fait lever Jeanne d'Arc, le peuple et le clergé d'Orléans célébraient annuellement une procession dont l'enceinte de la ville marquait le parcours, et dans laquelle la reconnaissance et la joie s'exprimaient « par concerts de musique et canons qu'on fait tirer » ; on s'arrêtait sur le boulevard du Portereau, devant un échafaud, moitié reposoir et moitié spectacle, « où estoient musiciens, joueurs de luth et menestriers », et à la porte Dunoise, au pied d'un semblable théâtre, où se chantaient, à partir de l'année 1482, des « motets et hymnes » mêlés de vers latins et de couplets français qui nommaient Jeanne d'Arc, Poton, La Hire et Dunois, les héros de l'armée de Charles VII. Le texte et la musique de ces chants, qui se conservaient au trésor de la ville, avaient été composés par messire Eloy d'Amerval, maître des enfants de chœur de l'église Sainte-Croix; il en avait dirigé lui-même la première exécution, qui s'était donnée par le concours des chantres, chapelains et enfants de chœur des deux églises de Sainte-Croix et Saint-Aignan ; une somme de « cent quatre solz parisis, pour la valeur de quatre escus d'or », lui avait été payée, disent les comptes de la ville, « en récompense et remuneracion de avoir dité et noté en latin et en françois ung motet, pour chanter doresenavant ès processions qui se font chacun an le viije jour de may... Duquel motet il a fait deux livres contenans chacun huit grans feuillets de parchemin, reliez entre deux ays, couvers de cuir vermeil, l'un pour bailler aux chantres, et l'autre aux enffans de chœur d'icelle eglise Sainte-Croix, pour chanter à la station qui se fait devant la porte Dunoise. Lesquelz deux livres iceluy messire Eloy a donnez et presentez ausdiz procureurs assemblez en l'ostel de ladite ville et pour les habitans d'icelle, ledit viije jour de may, au retour d'icelle procession derrenière (1). » Les écrivains qui se sont de main en main repassé le souvenir de ce motet (2) n'ont pas essayé la facile assimilation de cet Eloy d'Amerval avec le compositeur que Tinctor et Gafori ont vanté comme « très savant en ce qui concerne les modes », et auquel Fétis a consacré un article vague; avec aussi le versificateur du *Livre de la grande deablerie*, long et singulier poème moral en dialogue, dont l'auteur, Eloy d'Amerval, se déclare au prologue prêtre et musicien (3).

Ce qu'Eloy avait fait à Orléans pour la procession de Jeanne d'Arc fut accompli à Rouen pour l'entrée de Henri II et de Catherine de Médicis, les 1er et 2 octobre 1550, par Hebert Lecouteux, compositeur dont la renommée locale était assez grande pour que le chapitre de la cathédrale lui confiât, à quelques années de là, la direction de la maîtrise (4). Dans le long et brillant cortège qui défila devant les souverains, figurait sur un char un groupe de trois dames « d'un maintien gracieux et affable », qui personnifiaient *Vesta*, déesse de religion, la *Majesté royale* et la *Victorieuse vertu*; derrière elles, deux autres représentaient la *Révérence* et la *Crainte*; lorsqu'elles passèrent devant le roi, « elles commencèrent ensemble à

(1) QUICHERAT, *Procès de Jeanne d'Arc*, t. V, p. 212. — *Inventaire-Sommaire des archives départementales*, *Loiret*, A 2184

(2) M. Neukomm en a parlé dans le *Ménestrel* du 5 février 1899, d'après M. Cuissard, que par une curieuse confusion avec l'historien de la musique à *Arras*, il appelle constamment M. Cardevacque ; — M. Cuissard (*La Musique dans l'Orléanais*, 1886, in-8o) s'était servi de l'ouvrage de Lottin (*Recherches hist. sur la ville d'Orléans*, 1836, t. 1); Lottin reproduisait les renseignements que Lemaire (*Histoire et antiquités de la ville et duché d'Orléans*, 1645, t. 1) avait pu recueillir aux archives de la ville, et qui ont été directement consultés par Quicherat (ouvr. cité) et par A. de Foulques de Villaret (*Recherches hist. sur l'ancien chapitre cathédral d'Orléans*, 1883).

(3) On en connaît trois éditions in-4o, gothiques, dont deux sans date et une de 1507. Celle-ci existe à la Bibliothèque nationale.

(4) Il fut installé le 2 mars 1559, mais démissionna presque aussitôt, en prétextant son âge avancé et la faiblesse de sa vue. Cf. Colette et Bourdon, *Histoire de la maîtrise de Rouen*, p. 118.

chanter melodieusement, chascune tenant sa partie de musicque, un plaisant cantique de louange », dont une plaquette imprimée à Rouen en 1551 contient « la lettre » et « la note musicale » (1).

Pour la visite de Charles IX à Lyon, en 1564, ce fut Philibert Jambe-de-Fer que les magistrats de la cité engagèrent, avec « d'autres maîtres musiciens, chantres et joueurs d'instruments » ; à la porte de Bourgneuf, il y eut représentation d'un Parnasse où se voyait Apollon parmi les Muses. « Celles-ci fredonnaient de fort bonne grace leurs instruments musicaulx, et a cette melodie s'adjoignit une autre harmonie de musiciens, posez en la concavité du théâtre supérieur, lesquels, dégorgeant voix melodieuses, chantèrent en musique excellente le cantique suivant :

Chante du siècle d'or les divines douceurs.

Iceluy cantique fini, les mesmes musiciens en diverses sortes d'instruments, épandirent un son merveilleusement délectable (2). » Et le peuple, grisé de spectacles et de musique autant que de l'hypocras ou du vin que lui versaient pendant ces mêmes jours les fontaines, pouvait pour quelques heures se croire vivre en effet dans un « siècle d'or ».

Au XVII^e siècle, les fêtes publiques continuent d'offrir au peuple de ces concerts gratuits. Le carrousel de la place Royale, pour le mariage de Louis XIII, en 1612, dura deux jours. « Le son de plus de deux cents trompettes alloit jusque dans le ciel, et les hautbois, les musiques de voix et de toutes sortes d'instruments par leurs airs nouveaux attiroîent les oreilles en admiration (3). » A Reims, pour le sacre du même prince, on avait disposé sur le sommet d'un grand arc de triomphe un plancher « capable de tenir plus de cent personnes. Là furent mis les joueurs d'instruments, lesquels apercevant venir le Roy de cent ou six vingts pas, commencèrent à jouer plusieurs subjects et fantasies faites exprès pour en honorer la venue de Sa Majesté. Ce qu'ils firent sur le cornet seulement, choisy à cet effet pour estre le plus esclattant de tous les instruments de musique après la trompette (1). »

Certaines villes entretenaient à l'année ou recrutaient sans grands frais pour les jours de liesse de petites troupes de musiciens qu'elles envoyaient sonner des airs joyeux par les carrefours. Pendant les semaines qui précédaient Noël, les bourgeois sortaient sur le pas de leurs portes pour voir passer les hautbois de l'Avent (2). A Paris, dans la nuit de saint Julien, les membres de la confrérie des ménétriers parcouraient les rues de leur quartier en exécutant des espèces de sérénades (3). Les processions catholiques étaient aussi, avec certains cortèges municipaux ou corporatifs, l'occasion de fêtes périodiques où prenait toujours place le même genre de divertissements musicaux ; le voyage en France de Jodocus Sincerus, imprimé en 1655, désigne la procession des Rogations de Poitiers, la Fête-Dieu d'Angers et l'installation du maire de La Rochelle comme « les trois merveilles » des provinces de l'Ouest (4).

(*A suivre*). MICHEL BRENET.

---

(1) *C'est la deduction du sumptueux ordre, plaisantz spectacles et magnifiques theatres dressés et exhibés par les citoiens de Rouen*, etc. Rouen, 1551, in-4°. Le morceau, noté au dernier feuillet pour quatre voix de femmes, porte le nom d'*Hesbert*. Ce nom n'a pas été reproduit dans la réimpression donnée en 1885 par la Société rouennaise des bibliophiles. Voyez *Archives historiques, artistiques et littéraires*, t. I, p. 460.

(3) GODEFROY, *Cérémonial françois*, t. I, p. 903. — *Inventaire-Sommaire des archives communales de Lyon*, CC 1112.

(2) *La Continuation du Mercure françois*, 1615, t. II, p. 335.

(1) *Le Bouquet royal ou le parterre des riches inventions qui ont servy à l'entrée du roy Louis le juste en la ville de Reims*, etc., 1637, p. 60.

(2) *Inventaire-sommaire des archives communales de Dijon* B 64 et 136, et G 5, paiements aux ménétriers chargés de jouer pendant les Avents de Noël, années 1393 à 1644. *Inventaire* idem *Chalon-sur-Saône*, CC 94-112, paiements semblables, années 1606-1705. Voy. Kastner, *Parémiologie musicale*, p. 208

(3) B. BERNHARD, *Recherches sur l'hist. de la corporation des ménétriers*, etc., dans la *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, première série, t. IV, p. 541.

(4) AUBER, *Histoire de la cathédrale de Poitiers*, t. I, p. 53. — Voy. notre étude sur la *Musique dans les processions*. Paris, 1896, in-8°.

A BAYREUTH

Correspondance particulière

Serait-ce déjà le déclin, le commencement du crépuscule?

Je voudrais répondre négativement, mais il m'est impossible de dissimuler le mécontentement d'une grande partie du public — d'ailleurs énorme, — qui vient d'assister à la première série des représentations des *Nibelungen*, des *Maîtres Chanteurs* et de *Parsifal*.

Il s'est même produit, à l'issue du premier cycle de la Tétralogie dans la salle de la *Restauration*, jadis théâtre d'enthousiastes démonstrations aux chefs d'orchestre et aux protagonistes, une manifestation qui en dit long sur la crise que traverse l'œuvre de Bayreuth par la faute d'une volonté féminine, tyrannique et aveugle, qui, après avoir été l'âme de l'entreprise, risque maintenant de tout compromettre par son inconcevable infatuation. Lorsque M. Siegfried Wagner, accompagné des siens est entré dans la *Restauration*, des applaudissements l'ont accueilli; aussitôt des chuts énergiques se sont fait entendre et le public s'est divisé en deux camps hostiles. La scène était plutôt pénible, et elle est un symptôme fâcheux. La foi s'en va, la confiance n'y est plus. L'œuvre de Bayreuth est menacée.

Pourquoi? Parce que Mme Cosima Wagner, par un sentiment très respectable d'ailleurs, veut à tout prix imposer son fils Siegfried et que, dans ce dessein, elle a tout fait pour écarter de Bayreuth les maîtres du bâton qui avaient la sympathie du public, ou tout au moins pour réduire au minimum leur part de collaboration à l'œuvre d'art. C'est ainsi que Hans Richter, qui est ici, Hans Richter le collaborateur direct du maître en 1876, a passé une semaine, se promenant les mains dans les poches, tandis que Siegfried Wagner conduisait seul l'orchestre, pendant les représentations de l'*Anneau du Nibelung*.

Loin de moi la pensée de méconnaître le talent et les très réels mérites du fils du maître. Il a fait d'incontestables progrès comme chef d'orchestre : l'exécution de la *Walkyrie*, parfaite d'un bout à l'autre, suffirait pour attester qu'il a du tempérament et qu'il n'est pas sans connaître convenablement son métier. Mais le public qui vient à Bayreuth des quatre coins de l'horizon, qui paye très cher l'espoir d'exécutions modèles, a le droit d'exiger autre chose que l'à-peu-près qui nous a été offert sous le nom de *Siegfried*; il a le droit surtout de n'être pas le témoin d'expérimentations risquées pour la satisfaction d'un amour-propre maternel et familial exagéré.

Malgré tout le talent de M. Siegfried Wagner, il manque au jeune chef (qui n'a pas trente ans) la grande expérience, la sûreté absolue de ses aînés; son bras manque de fermeté et aussi de netteté; sur ce point, tous les musiciens de l'orchestre sont d'accord, et il en résulte que le merveilleux orchestre de Bayreuth, en bien des pages capitales de l'œuvre, dans le *Rheingold* où les cors ont abominablement couaqué, dans le *Siegfried* où tout a manqué de grâce, de souplesse et de légèreté, dans la *Götterdammerung* qui n'a pas eu de grandeur, où l'on a pu déplorer presque l'absence de souffle, il en résulte, dis-je, que cet orchestre a été terne, flasque, mou, indécis, et qu'il a provoqué de fâcheuses comparaisons, lui jadis, incomparable sous la direction de Richter, de Lévy et de Mottl.

Avec le *Parsifal* de la première série, ç'a été pis encore; et à l'issue de la représentation, les choses ont failli se gâter complètement. Les principaux rôles étaient confiés à des artistes de second ordre, comme M. Gerhauser, de Carlsruhe (Parsifal); M. Schutz (Amfortas); M. Popovici (Klingsor).

O Van Dyck, ô Scaria, ô Blauwaert, ô Planck, qu'êtes-vous devenus? Même Mlle Ternina, la belle Ternina, si émouvante dans Fidelio et dans Brunnhilde, à Munich, a été imparfaite dans Kundry, qu'elle jouait pour la première fois. Outre cette distribution fâcheuse, l'orchestre était dirigé par un de ces chefs comme il y en a *cent* en Allemagne et ailleurs, M. Franz Fischer, de Munich, musicien très honorable, mais ne possédant absolument aucune des qualités qu'il faut pour conduire — à Bayreuth. Il a amolli et dénaturé tous les mouvements, au point de rendre méconnaissable ce pur chef-d'œuvre. Dans le pays des Richter, des Mottl et des Weingartner, on ne conçoit pas que la direction du théâtre de Bayreuth ait choisi ce « bouleur » de l'orchestre pour conduire *Parsifal*.

La seule vraie jouissance artistique complète, sans mélange, de cette première série de représentations, aura été la représentation des *Maîtres Chanteurs*, sous la direction de Richter. Quelle clarté dans cet orchestre — autrement compliqué cependant que celui de *Parsifal*, — quelle souplesse de mouvements, quelle savante gradation de nuances! La phalange instrumentale paraissait toute transformée, animée, vivante, merveilleuse de précision et de netteté dans les

détails, de sonorité puissante aux bons endroits, puis poétiquement délicate dans les pages de tendresse, sans une mièvrerie, sans une fadeur! On a pu saisir là sur le vif ce que vaut le chef d'orchestre. J'ajouterai que les protagonistes de l'œuvre ont été tous excellents, tout d'abord Friedrichs, inénarrable Beckmesser; puis Franz Demuth, de Vienne (Hans Sachs), admirable chanteur, à la voix incomparable; le Dr Krauss, un Walther un peu raide et sans élégance, mais à la voix séduisante et d'un éclat superbe; M. Sistermans, un Pogner un peu cotonneux de voix, mais à la diction intelligente et distinguée; M. Heidkamp, un Kothner énergique et bien prudhomme; enfin, une Madeleine truculente, exquise de fantaisie et de vulgarité populaire : Mme Schumann-Heinck, l'admirable Erda et la Waltraute des *Nibelungen*. Il n'y a que l'Eva de Mme Gadski qui m'ait paru insuffisante : voix déjà pointue, sans charme ni séduction. Quel regret de n'avoir pas eu Mme Mottl dans ce rôle, qui allait si bien à sa grâce piquante, à son esprit finement railleur, à sa voix délicate et fraîche! Avec elle, l'interprétation des *Maîtres Chanteurs* eût été véritablement idéale et sans comparaison possible, car de cette exécution de Bayreuth se dégage une impression d'art vraiment unique et qu'on ne peut ressentir que là.

Celui qui n'a pas vu ici le finale du deuxième acte et tout le second tableau du troisième ne peut s'imaginer avec quel réalisme et quelle vérité on sait y faire manœuvrer les foules. Quant à l'orchestre et aux chœurs, sous la direction de Hans Richter, ce fut l'absolue perfection, et nous avons tous frissonné lorsque le peuple, au troisième acte, salue le cordonnier-poète d'une « tonnante acclamation », comme disait Wagner.

Pour les *Nibelungen*, la grande impression de cette année, c'est le baryton Van Rooy dans le rôle de Wotan. Il y est d'un bout à l'autre admirable, à la fois comme chanteur et comme comédien. Jamais ce rôle complexe n'a été tenu comme cela, à Bayreuth ni nulle part. Van Rooy est le premier qui ait complètement réalisé le personnage rêvé par Wagner, et telle est la puissance de son interprétation que Wotan, comme le voulait le maître, devient le personnage principal et essentiel de la Tétralogie. Dans le *Rheingold*, Van Rooy a été d'une majesté impressionnante; l'incertitude et l'affaissement du dieu au deuxième acte de la *Walkyrie* ont été rendus par lui d'une façon grandiosement tragique; et les adieux à Brunnhilde ont atteint, dans l'admirable cadre du décor de Bayreuth, le suprême degré de l'émotion; toute la salle était frissonnante.

A côté de Van Rooy, il faut mettre hors de pair Burgstaller, qui s'est taillé un succès énorme dans le rôle de Siegmund, qu'il abordait pour la première fois. Jamais on n'a dit comme cela le récit plutôt vétilleux du premier acte de la *Walkyrie*.

La plupart des autres interprètes étaient ceux de la reprise de 1896 : Mme Gulbranson, qui est toujours une belle et émouvante Brunnhilde, Mme Schumann-Heinck, merveilleuse Waltraute et Erda, sinistre; M. Breuer, délicieux Mime; même Mme Sucher, évidemment insuffisante au premier acte de la *Walkyrie*, a été superbement pathétique dans les deux autres actes. M. Burgstaller jouera Siegfried à la seconde série. Ce rôle était rempli par le ténor Krauss, de Berlin, belle voix claironnante, mais comédien sans jeunesse et sans exubérance suffisantes pour ce rôle d'adolescent brise-fer. Les rôles secondaires sont tous très convenablement tenus; la mise en scène et tout ce qui concerne la régie sont parfaits; il y a des levers de jour, des crépuscules à rendre jaloux les peintres les plus impressionnistes.

Pourquoi faut-il, hélas! que dans cette œuvre, justement, les défaillances de l'orchestre et celles de quelques solistes aient troublé l'impression d'ensemble et presque gâté la grandeur du spectacle! MARKE.

* * *

M. Jules Roche, l'ancien ministre, adresse au *Figaro* une lettre enthousiaste au sujet des représentations de Bayreuth. Cette lettre contient d'intéressantes notations; nous en détachons la suivante au sujet du *Crépuscule des Dieux* :

« Chercher à traduire par des mots les effets que Wagner a tirés de ces trois scènes (scène des adieux de Siegfried, scène de la trahison, scène de la mort de Brunnhilde) serait aussi puéril que chercher à démontrer par la musique une des propositions d'Euclide. Chacun des instruments de la pensée humaine a son domaine propre, où il peut seul exprimer dans leur plénitude certaines catégories de sentiments ou d'idées. Les sensations que Wagner éveille en nous, à l'occasion des situations dramatiques que je viens d'indiquer sont d'une telle nature, si pénétrantes, si étendues si complexes, chacune d'elles est si précise et si puissante et pourtant toutes ensemble sont tellement mêlées, simultanées, fondues dans une émotion générale indéfinissable qui bouleverse et transporte tout l'être humain, qu'il faut avouer l'impuissance où se trouve le verbe pour en donner l'équivalence.

» Ce qui importe, c'est de constater ce triomphe de l'art musical, capable de subjuguer à la fois et tout à coup un si grand nombre d'hommes de toutes races, de tout pays, de toutes conditions, si différents les uns des autres par l'âge, par les habitudes, par les occupations, par le caractère, par les goûts, par le langage; — ils entendent des sons, des accords, et tous aussitô

n'ont plus qu'une âme, une terreur, un désespoir, une joie !

» Qui donc fera entendre la même harmonie magique à tous les Français? »

BAYREUTH

Un de nos lecteurs, empêché au dernier moment de se rendre à Bayreuth, désire se défaire des DEUX places qu'il avait retenues pour la seconde série de l'*Anneau du Nibelung*, les *Maîtres Chanteurs* et *Parsifal* (du 14 au 20 août). Ces places sont déposées chez MM. Breitkopf et Hærtel, 45, Montagne de la Cour, jusqu'à mercredi. A dater de ce jour, elles seront renvoyées à Bayreuth. Avis aux amateurs.

Chronique de la Semaine

PARIS

Concours du Conservatoire de musique

DISTRIBUTION DES PRIX

Le progrès continue. Un peu timide l'année dernière, il s'accentue aujourd'hui ; et les épreuves auxquelles nous venons d'assister ont offert un intérêt tout particulier, grâce à la supériorité incontestable des classes de chant, d'opéra et d'opéra-comique sur celles des années précédentes. N'allez pas en conclure que les classes de musique instrumentale ont été inférieures à ce qu'elles sont d'ordinaire. Leur réputation est depuis longtemps parfaitement établie; et cette fois encore, malgré l'échec de la classe de contrebasse, elles se sont montrées dignes de leurs devancières. C'est presque une banalité que de le redire chaque année.

Donc, les concours de musique vocale ont été remarquables, je n'hésite pas à le déclarer. Et non seulement la moyenne a été excellente, mais plusieurs élèves ont fait preuve d'un véritable talent ; on peut même en signaler deux qui sont déjà des artistes accomplies : j'ai nommé M^lles^ Hatto et Charles. Quant à M^lle^ Rioton, à M. Roussoulière et à M. Riddez, ils ont tout ce qu'il faut pour marcher bientôt sur les traces de leurs camarades.

A la suite de ce concours, les cinq élèves que je viens de citer, ainsi que M^lle^ Soyez et M. Rothier ont été engagés, les uns à l'Opéra, les autres à l'Opéra-Comique, et enfin, un huitième, M. Gatimel, entrerait, paraît-il, au Théâtre-Lyrique. Brillant résultat, qui vaut d'être signalé, car il se reproduit rarement, je crois, dans les annales du Conservatoire de musique.

Ce succès n'a pas été sans déconcerter un peu les détracteurs systématiques de cet établissement. A les entendre — et c'est leur refrain annuel — l'enseignement qu'on donne au Conservatoire est non seulement inutile, mais encore nuisible et ne peut que déformer le goût, paralyser le talent des élèves. Ils ont dû, cette année, changer leur cliché et modifier leur ritournelle. Sous l'administration d'Ambroise Thomas, il y eut assurément un certain laisser-aller très préjudiciable aux études et contre lequel M. Théodore Dubois dut réagir. Dès son entrée en fonction, le nouveau directeur porta son attention sur le point faible de notre Ecole de musique. De concert avec les professeurs de chant, d'opéra et d'opéra-comique, dont il stimule le zèle, il sut modifier un répertoire suranné, en donnant à la déclamation lyrique et à l'expression dramatique la place trop exclusivement réservée jusque-là aux airs à roulades et à la virtuosité. M. Théodore Dubois commence à recueillir les fruits de son active et intelligente administration. Le succès de ses élèves est le meilleur argument qu'il puisse opposer pour sa défense aux critiques souvent acerbes, parfois injurieuses, de ses ennemis.

Je dois revenir sur la liste des lauréats publiée dans le dernier numéro du *Guide Musical*, pour la commenter un peu et la compléter.

Chant (hommes). — Un seul premier prix a été décerné. M. Rothier, qui l'a obtenu, a chanté avec goût et un bon style l'air de *Sardanapale;* sa voix est douce et agréable, mais elle manque un peu de puissance et de mordant. MM. Andrieu et Riddez, qui se sont partagé le second prix, n'ont certes pas la même valeur. A la voix un peu aigre de M. Andrieu, je préfère de beaucoup celle de M. Riddez, un baryton fort bien doué que nous retrouverons au concours d'opéra.

Opéra-comique. — Nous retrouvons ici la plupart des lauréats du concours de chant. M. Rothier a obtenu son premier prix dans l'air du Tambour-major du *Caïd*, qu'il a su enlever avec beaucoup d'entrain. Un premier prix a été également décerné à M^lles^ Charles et Rioton, les deux meilleurs sujets du concours. M^lle^ Charles a joué la scène du deuxième acte de *Mignon* avec une intensité d'expression remarquable, sa voix chaude et colorée a fait merveille. C'est un vrai tempérament d'artiste. M^lle^ Rioton, avec moins de chaleur et de passion, mais avec une grande intelligence et un beau style, s'est fait entendre dans le troisième acte de *Manon*. Nous la verrons bientôt débuter à l'Opéra-Comique, où elle doit créer le rôle principal de *Louise,* l'œuvre nouvelle de M. Gustave Charpentier.

M^lle^ Hatto n'a cette fois obtenu qu'un second prix, bien qu'elle ait chanté très brillamment le rôle d'Elisabeth du *Songe d'une nuit d'été*. La même récompense a été donnée à M^lle^ Baux, qui a interprété avec beaucoup d'intelligence et de goût le rôle de Rose des *Dragons de Villars*, et enfin à M. Andrieu, dont la voix est peu sympathique et dont le jeu manque de distinction, puis à M. Boyer, qui s'est montré bon comédien et assez habile chanteur dans le rôle de Figaro du *Barbier de Séville*.

Trois premiers accessits : M. Dubois, qui chante

purement et a beaucoup de tenue en scène; Mlle Caux, qui a fait montre de quelque talent dans la *Traviata*, et enfin, Mlle Cahen, assez agréable dans le deuxième acte de la *Fille du Régiment*.

Opéra. — Trois premiers prix du côté des femmes : Mlles Charles, Hatto et Soyer. Mlle Charles, élève de M. Melchissédec, et Mlle Hatto, élève de M. Giraudet, concouraient toutes deux dans la même scène du premier acte d'*Alceste*. Etait-ce coquetterie de jeunes artistes? — Peut-être, ou bien rivalité de professeurs? — C'est bien possible. Ce fut, en tous cas, une lutte très attrayante pour les auditeurs, et après laquelle les deux partenaires, avec leurs moyens différents, leur talent dissemblable, remportèrent chacune la victoire. Mlle Charles a dit cette admirable scène de sa voix puissante, chaude et pénétrante. Mlle Hatto l'a plutôt jouée en tragédienne, superbe dans ses accents et ses élans pathétiques. Mlle Soyer a chanté avec beaucoup de chaleur et d'expression la scène du quatrième acte d'*Aïda*.

Les hommes ont été moins bien partagés. On ne leur a pas accordé de premiers prix. Deux seconds prix ont été distribués : l'un à M. Roussoulière, qui a fait valoir la pureté et la fraîcheur de sa voix dans le premier acte de *Faust*; l'autre à M. Riddez, qui s'est montré bon comédien et bon chanteur dans une scène du deuxième acte d'*Iphigénie en Tauride*.

Mlle Caux (premier accessit) a dit un peu froidement la scène passionnée du troisième acte de *Roméo et Juliette*.

Deux autres premiers accessits à M. Andrieu et à M. Baer, ce dernier assez bien doué sous le rapport de l'intelligence scénique.

Un premier accessit a été justement accordé à MM. Bourbon, Boyer et Baer. Mais je ne m'explique guère qu'on n'ait décerné qu'un second accessit à M. Roussoulière et à M. Geyre. Le premier a dit d'une voix claire et pure, avec simplicité et beaucoup de goût, l'air de *Joseph;* le second, un ténorino sans grande puissance, c'est vrai, a pourtant charmé les auditeurs dans l'air d'*Iphigénie en Tauride*. On aurait peut-être pu leur accorder à chacun un second prix. Le jury, qui s'est montré un peu sévère, était composé de MM. Dubois, Bartet, Delmas, Dubulle, Engel, Escalaïs, Fauré, Gaillard, Joncières et Lenepveu.

Chant (femmes). — Ce concours a été particulièrement intéressant. Trois premiers prix à l'unanimité : Mlle Hatto, grande et belle fille qui a chanté avec beaucoup de chaleur et d'expression l'air si difficile d'*Obéron;* Mlle Charles, à la voix puissante, flexible et d'un très beau timbre et qui a fait sensation dans *Iphigénie en Tauride*, et enfin, Mlle Rioton, qui a chanté l'air du quatrième acte de *Don Juan* avec une grande pureté de style et une excellente diction.

Mlle Mellot et Mlle Baux ont obtenu chacune un second prix, la première en se faisant entendre dans l'air de *Jules César* de Hændel, morceau hérissé de difficultés, la seconde en disant avec beaucoup de charme l'air de la *Belle Arsène*, opéra-comique de Monsigny.

Trois premiers accessits : à Mlle Huchet, petite blondinette qui vocalise assez bien; à Mlle Van Gelder, très gracieuse dans l'air du *Pré-aux-Clercs*; à Mlle Soyer, qui méritait peut-être une meilleure récompense, car elle a su interpréter non sans mérite et avec une grande puissance de voix l'air d'*Hérodiade*.

Le deuxième accessit a été partagé entre Mlle Mignonac, qui chante avec goût et vocalise assez bien, Mlle Decorne, remarquable par son excellente diction, et enfin par Mlles Revel et Caux. En somme, le jury, qui était le même qu'à la séance précédente, à l'exception de MM. Fauré et Gaillard, remplacés par MM. Widor et Lorrain, s'est montré cette fois, et à juste titre, très généreux.

Nous passons aux concours des classes de musique instrumentale.

Harpe. — Trois récompenses ont été décernées : le premier prix à M. Tournier, le premier accessit à M. Cœur et le second à une fillette de treize ans, Mlle Poulain.

Piano (hommes). — Pour le piano comme pour le chant, les hommes sont sensiblement inférieurs aux femmes; les dons naturels sont plus rares, et les études moins sérieuses. Les élèves avaient à exécuter comme morceau de concours une fantaisie de M. Saint-Saëns sans accompagnement, et comme morceau de lecture à vue, une composition de M. Véronge de la Nux.

Premiers prix : M. Bernard, bon lecteur, qui a un doigté sûr, un jeu large et nuancé; M. Casella, qui a très bien déchiffré et dont le jeu est net et bien rythmé; M. Grovlez, dont la main gauche laisse un peu à désirer, et M. de Lausnay, qui a une excellente tenue, nuance bien, possède la vigueur et la délicatesse et que le public a fort applaudi.

Deuxième prix : M. Pintel, doué, d'un bon mécanisme, mais qui n'est qu'un lecteur passable.

Premier accessit : M. Billa ; deuxième accessit : M. Gapziglia.

Piano (femmes). La page à déchiffrer était due à la plume de M. G. Fauré; et l'on avait imposé deux morceaux de concours : l'*Andante* avec variations de Haydn, et la *Treizième Rapsodie* de Liszt, cette dernière d'une extrême difficulté et d'une navrante banalité.

Premiers prix : Mlle Herth, bonne lecture, sentiment juste, exécution soignée; Mlle Blancard, tempérament d'artiste, a détaillé l'œuvre d'Haydn avec une exquise finesse; Mlle Léon, jeu distingué et très correct, et Mlle Vergonnet, lectrice habile, mais dont le jeu est sec et monotone.

Deuxièmes prix : Mlle Forest, qui déchiffre passablement, a de la grâce et de la délicatesse; Mlle Boutarel, qui manque encore de sûreté dans le mécanisme, a du charme et du sentiment; Mlle

Loëb, très en progrès, a su acquérir la finesse et l'égalité dans le jeu, et enfin Mlle Cock, dont j'apprécie médiocrement le talent.

Premiers accessits : Mlle Novello, jeu correct et délicat ; Mlle Jacquet, mécanisme excellent, gracieuse exécution; Mlles d'Almeida et Lopez Ontiveros, qui ont des qualités très appréciables.

Deuxièmes accessits : Mlles Bussière, Magnus et Robillard.

Violon. — Premiers prix : M. Enesco, dont on se rappelle le succès aux Concerts Colonne; Mlle Laval, MM. Oliveira et Wolf; deuxièmes prix : Mlle Forte, MM. Renaux et Baillon ; premiers accessits : Mlle Vedrenne, MM. Denain, Feline et Debruille ; deuxièmes accessits : MM. Chailley, Dumont et Playfair.

Alto. — Premiers prix : MM. Bailly et Casadesus; deuxième prix : M. Verney; deuxième accessit : M. Marchet.

Violoncelle. — Premiers prix : MM. Richet et Hekking; deuxième prix : M. Kefer; premier accessit : M. Tett; deuxièmes accessits : MM. Gaudichon et Minssart.

Contrebasse. — Il n'a pas été décerné de premier prix cette année. La classe a paru faible. Néanmoins, le jury a accordé un second prix à M. O'Kelly, un premier accessit à M. Schmitt et un second accessit à M. Raimbourg.

Flûte. — Pas de premier prix non plus pour cette classe, dont le niveau reste néanmoins assez élevé. Second prix : M. Fleury; deuxièmes accessits : MM. Bauduin et Dusausoy.

Hautbois. — Cinq élèves se présentaient; tous ont été récompensés. Premiers prix : MM. Bourbon et Huc; deuxième prix : M. Clerc; premiers accessits : MM. Bouillon et Dulphy.

Clarinette. — Premier prix : M. Cahuzac; deuxième prix : M. Grass; premiers accessits : MM. Vinck et Delacroix; deuxième accessit : M. Villetard.

Basson. — Premier prix : M. Joly; deuxième prix : M. Hermans; deuxième accessit : M. Rible.

Cor. — Pas de prix. Premiers accessits : MM. Fontaine et Mellin; deuxième accessit : M. Janin.

Cornet à pistons.—Premiers prix : MM. Gaubert et Delfosse; deuxième prix : M. Baudet; deuxièmes accessits : MM. Langrand et Harscoat.

Trompette. — Cinq élèves, cinq lauréats. Premiers prix : MM. Jamme et Leitert; deuxième prix : M. Jean-Jean; premier accessit : M. Lécussant; deuxième accessit : M. Lamouret.

Trombone. — Premier prix : M. Delorme; deuxième prix : M. Couillaud.

La distribution des prix a eu lieu mercredi dernier, sous la présidence de M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts. La mode, dans ces sortes de solennités, paraît être maintenant aux allocutions improvisées. Plus de ces longs discours, lourds et emphatiques; on les remplace aujourd'hui par une causerie simple, courte et familière. Ce nouveau genre avait été inauguré avec succès, l'année dernière, par M. Léon Bourgeois. M. Leygues a voulu imiter son prédécesseur, et il a parfaitement réussi, à en juger par les applaudissements du public. Mais comment ne pas applaudir un orateur qui fait des compliments à tout le monde?

Après avoir rendu aux morts le pieux hommage qui leur est dû, M. Leygues rappelle la grande manifestation artistique de Reims, et adresse ses félicitations à M. Dubois, l'auteur du *Baptême de Clovis*.

Parlant ensuite de l'Opéra-Comique, le ministre profite de la circonstance pour faire, une fois de plus, l'éloge du genre « éminemment... », puis il trouve des épithètes laudatives fort bien assorties à l'adresse de M. Massenet, auteur de *Cendrillon*, et de M. Paul Puget, auteur de *Beaucoup de bruit pour rien*. Quittant l'Opéra-Comique, il se tourne du côté de la Renaissance et fait part à l'auditoire de l'admiration qu'il professe pour le directeur du nouveau Théâtre-Lyrique. Il rappelle le succès d'*Obéron*, de *Si j'étais Roi*, de *Martha* et du *Duc de Ferrare*, œuvre de M. G. Marty, dont il proclame le talent comme compositeur et le mérite comme professeur. Il s'intéresse vivement à ce petit Théâtre-Lyrique; il lui veut du bien; il fait les vœux les plus sincères pour sa durée et sa prospérité. A tout moment, les auditeurs s'imaginent que M. Leygues va laisser échapper le mot de « subvention ». Ce mot ne vient pas. Et M. le ministre continue la série de ses félicitations. Il passe à la Comédie-Française, à l'Odéon, puis, enfin, à l'Opéra, où il fait tour à tour l'éloge de M. Samuel Rousseau, de M. Paul Vidal, de Wagner, de M. Taffanel, d'Eschyle, d'Euripide, de Rossini et de Meyerbeer :

> A l'Opéra furent entendues cette année la *Cloche du Rhin* de M. Samuel Rousseau, et la *Burgonde* de M. Paul Vidal, drame lyrique d'un coloris si parfait, qui met hors de pair le maître inspiré que fut son auteur. M. Samuel Rousseau et M. Paul Vidal sont les deux meilleures espérances de l'école française. (Applaudissements.)
>
> L'Opéra nous donna encore les *Maîtres Chanteurs*. L'expérience a été concluante, et la critique allemande a constaté que jamais, même en Allemagne, l'œuvre grandiose de Wagner n'avait trouvé si parfaite exécution et interprétation si artistique, dont il faut féliciter surtout M. Taffanel, qui dirigea l'orchestre si parfait de notre Académie de musique.
>
> ... Le beau est de tous les pays; prenons le beau partout où il est. Il ne convient pas plus d'exiler de nos scènes Eschyle ou Euripide, Rossini ou Meyerbeer que les grands compositeurs contemporains de l'étranger. Il convient que chacun apporte sa part, la part de sa race et du génie de sa nation, à l'œuvre de beauté dont l'homme est partout avide. L'exclusion serait un crime contre la pensée humaine.

Ce dernier paragraphe n'est peut-être pas très original et ne renferme pas des idées bien nouvelles; mais il faut faire la part de l'improvisation,

et chacun sait que le développement des lieux communs est la grande ressource des improvisateurs.

Comme le ministre paraissait très satisfait de tout le monde, on s'attendait à lui voir distribuer des croix à profusion. Il a dû avouer publiquement que la Grande Chancellerie n'en avait pas de disponibles pour les musiciens. Il a bien fallu se contenter du ruban violet. Ont donc été nommés : officier de l'Instruction publique, M. Descombes ; officiers d'Académie, Mmes Leblanc, Tarpet et Meyer.

Et le traditionnel concert a terminé la cérémonie. ERNEST THOMAS.

⚜

Un incident s'est produit jeudi au Conservatoire, à l'entr'acte qui coupait, vers trois heures, le concours d'opéra.

Le père d'une élève de piano non récompensée deux années de suite et qui, par conséquent, devait quitter l'école, irrité, de façon par trop inadmissible, d'un tel résultat, s'est livré envers son professeur, M. Alphonse Duvernoy, à une voie de fait que celui-ci, surpris, n'a pu empêcher.

L'agresseur, M. Bouisset, est parti en donnant sa carte à M. Duvernoy. M. Duvernoy a envoyé ses témoins : M. Chamerot, son beau-frère, et M. Raiwcz, officier en retraite, à M. Bouisset. Celui-ci avait promis de mettre ces messieurs en rapport avec deux de ses amis. Il n'en fit rien et écrivit seulement une lettre dans laquelle il décline toute rencontre.

MM. Chamerot et Rawicz, devant l'attitude insolite de M. Bouisset, ont considéré leur mission comme terminée. M. Duvernoy s'est alors résolu à attraire M. Bouisset devant le tribunal correctionnel.

⚜

M. Albert Carré vient d'arrêter son programme d'hiver à l'Opéra-Comique.

Un peu après l'ouverture, dont le répertoire fera naturellement les frais, nous aurons le début de Mlle Gerville-Réache dans *Orphée*, puis la reprise de *Cendrillon*, et dans le courant d'octobre la *Louise* de Gustave Charpentier.

En décembre, *Hænsel et Gretel* d'Humperdinck; en février, le *Juif polonais* de Camille Erlanger, et enfin, en avril, *William Ratcliff* de Xavier Leroux.

On complète en ce moment la décoration picturale des foyers de la salle Favart.

⚜

M. Octave Pradels devenant, à partir du 1er octobre, directeur du théâtre des Capucines, et les statuts de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique, édictant l'incompatibilité entre les fonctions de directeur d'un théâtre et celles de syndic de la Société des Auteurs, M. Octave Pradels vient d'adresser à ses collègues sa démission de syndic et de président de la Société.

C'est M. Henri Maréchal qui le remplacera à la présidence et au syndicat, à partir du mois d'octobre. Souhaitons que M. Henri Maréchal montre plus d'indépendance et d'impartialité que son prédécesseur, qui n'était qu'un instrument entre les mains de M. Victor Souchon, le mauvais esprit de la Société.

⚜

La Société des Compositeurs de musique met au concours, réservé aux musiciens français seuls, pour l'année 1899 :

1° Une ouverture à grand orchestre pour l'Exposition Universelle de 1900.

Prix unique de 1,000 francs, offert par M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

2° Œuvre symphonique pour piano et orchestre.

Prix unique de 500 francs, fondation Pleyel-Wolff.

3° Fantaisie concertante pour piano et violon.

Prix unique de 300 francs, offert par M. Albert Glandaz.

4° Un morceau de chant avec accompagnement de piano et un instrument obligé.

Prix unique de 150 francs, offert par Mel Bonis.

Les manuscrits devront être adressés, avant le 30 novembre 1899, à M. Weckerlin, archiviste, au siège de la Société, rue Rochechouart, 22, maison Pleyel-Wolff-Lyon et Cie.

Pour le règlement et tous renseignements, s'adresser à M. D. Balleyguier, secrétaire général, villa Rubens, impasse du Maine, 9.

BRUXELLES

Au Waux-Hall, un concert extraordinaire a été consacré l'autre semaine à l'audition d'œuvres de l'école belge a et attiré une grande affluence de monde. Parmi les auditeurs, on remarquait M. De Bruyn, ex-ministre des beaux-arts.

Au programme, de L. Agniez, la charmante ouverture de *Fridolin* et une *Berceuse*; de Gilson, la *Marche festivale* et *Memnon*; de Benoit, l'impressionnante ouverture de *Charlotte Corday*; de Eeckhautte, un *Nocturne* pour cinq violoncelles, d'une inspiration intéressante; de Van Dam, *Morceau poétique* et *Danse des Laboureurs*; de Jacob, une *Suite champêtre* pour hautbois, particulièrement applaudie, et de De Boeck, la *Rapsodie dahoméenne*.

Mme Feltesse-Ocsombre, la cantatrice dont le talent est si apprécié, s'est fait entendre dans l'air d'Elsa de *Sainte Godelive* de Tinel, une *Berceuse* de Simar, une *Berceuse* d'Agniez et une valse de Van Cromphout, *Chant de mai*, à laquelle le public a fait un excellent accueil, très mérité.

La direction du théâtre des Galeries-Saint-Hubert, de Bruxelles, vient de recevoir un opéra-comique inédit en trois actes, intitulé *Tambour battant*, dont les auteurs sont M. Van der Elst pour les paroles, et Mlle Eva Dell'Acqua pour la musique. Cet ouvrage, dont le sujet est pris d'un épisode des guerres de la Vendée, sera joué au cours de la prochaine saison.

CORRESPONDANCES

AVIGNON. — Des assises de musique religieuse et d'art comparé ont été tenues à Avignon les 3, 4 et 5 août, sous la présidence de Mgr Sueur, archevêque de cette ville.

Ces solennités musicales ont été organisées par la *Schola cantorum*.

La partie musicale, sous la direction de MM. Vincent d'Indy et Ch. Bordes, a réuni les noms de Mlle Eléonore Blanc, soprano solo des concerts Lamoureux; M. Warmbrodt, ténor solo des concerts du Conservatoire; M. Daraux, basse solo des Concerts Colonne; des Chanteurs de Saint-Gervais, de Paris, et des Chanteurs de Saint-Joseph, de Marseille, assistés de nombreux artistes avignonais : en tout cent cinquante exécutants.

Les motets, au nombre d'une quinzaine, et parmi lesquels nous relevons l'*Assumpta est*, à six voix, de Palestrina, et l'*Ave Maria* à quatre voix, du même maître, ont été exécutés par les Chanteurs de Saint-Gervais et les Chanteurs de Saint-Joseph réunis, assistés, pour l'*Oratorio* de Don Perosi et les *Béatitudes* de Franck, des solistes de la création à Paris et de nombreux artistes avignonais.

Ce programme et les personnalités qui concourront à son exécution disent assez l'importance de ces fêtes musicales et le haut intérêt qui s'attachait à ces assises de musique religieuse et d'art comparé. V.

GAND. — Il y a quinze jours que les concours du Conservatoire, ces concours que tout le monde désapprouve, mais que l'on maintient avec un entêtement merveilleux, se sont ouverts à l'Hôtel de ville.

On a commencé par la classe de violon de M. Smit, dont les élèves ont fait preuve d'un acquis que l'on rencontre rarement chez des lauréats et qui est tout à l'honneur du professeur. Le jury a décerné les récompenses suivantes : Premier prix avec la plus grande distinction : Mlle Rolin, qui a joué à la perfection, osons-nous dire, la première partie du *Concerto* de Mendelssohn. Beaucoup de sûreté, belle sonorité et phrasé ample. Premiers prix à l'unanimité : Mlle Liem et M. Culp, qui a bien interprété le *Premier Concerto* de Max Bruch; deuxième prix : Mlle Vandermensbrugghe et M. De Groote.

Alto. Classe de M. Smit. Le seul concurrent M. Hebbelynck, a obtenu le deuxième prix à l'unanimité.

Tuba. Professeur, M. Bourgonjon. Premier prix à l'unanimité : M. Gillis; deuxième prix avec distinction : M. Vandenborre.

Cor. Professeur, M. Desprez. Premier prix à l'unanimité : M. Seghers; deuxième prix avec distinction : M. Dufrasne; premier accessit : M. Van Poucke.

Cornet. Professeur, M. Sauveur. Premier prix à l'unanimité : M. Van Varenbergh; deuxièmes prix à l'unanimité : MM. Van Driessche et Vermeulen.

Flûte. Professeur, M. Léonard. Premier prix à l'unanimité : M. Hendricx; deuxième prix à l'unanimité et avec distinction : M. De Preter; deuxième prix : M. Stock.

Hautbois. Professeur, M. Lebert. Deuxième prix à l'unanimité : M. Wessaert; premier accessit : M. Versnayen.

Clarinette. Professeur, M. Vander Gracht. Premiers prix à l'unanimité : MM. Fack et Baetens; deuxième prix à l'unanimité et avec distinction : M. Pynaert; deuxième prix : M. Billiek.

Saxophone. Professeur, M. Vander Gracht. Premier prix à l'unanimité et avec distinction : M. Van Ooteghem; premiers accessits : MM. Callaert et De Cock.

Piano (jeunes gens). Professeur, M. Potjes. Le seul concurrent, M. Hantsen, a obtenu le deuxième prix à l'unanimité et avec distinction. Quoique tout jeune encore, M. Hantsen a fait preuve de beaucoup de dispositions; il a joué avec un véritable sentiment artistique la première partie de la *Sonate* en *fa* dièze mineur de Jensen, et le *Nachtgesang* n° 5 de Huber. Il a prouvé la souplesse de sa technique dans les préludes et fugues du *Clavecin bien tempéré* de Bach.

Piano (jeunes filles). Premier prix avec distinction : Mlle Van Daele; premier prix à l'unanimité : Mlle Crépin; deuxième prix avec distinction : Mlle Loppens; deuxièmes prix : Mlles Delmez et Vandeveegaele; deuxième prix par quatre voix : Mlle Vosmaer; premiers accessits : Mlles De Schryver, De Witte et Tytgat.

Fort bonne séance, dont M. Potjes peut être fier. Les concurrentes ont toutes un jeu très net, quelques-unes ont fait preuve d'une réelle compréhension musicale.

Le concours pour l'obtention du diplôme de capacité n'a guère été brillant. Mlle Duquesne, qui a obtenu le prix par trois voix contre deux, a une fort belle technique, il est vrai, mais son jeu est empreint d'une sécheresse et d'une dureté dont elle devra se débarrasser à tout prix.

Chant français, (hommes). Professeur, M. Vanderhaeghen. Premiers prix à l'unanimité: MM. Maes et Maroquin; deuxième prix avec distinction : M. De Jonghe; deuxièmes prix à l'unanimité : MM. Reychler et Steurbout; premiers accessits : MM. Vandecasteele et Vandenbos.

Concours intéressant, où les différents élèves ont fait preuve de sérieuses qualités. Les voix sont bonnes. A tirer hors de pair M. Vandecasteele, doué d'une voix de basse magnifique, et M. Reychler, dont la voix de baryton est fort belle dans le registre moyen. Pour ce qui concerne M. Steurbaut, disons que la façon défectueuse dont il pose la voix enlève à cette dernière toute puissance. Quant à MM. Maes et Maroquin, ils ont tous deux une singulière tendance à retenir le son au lieu de chercher à en développer l'ampleur.

Demoiselles. Premier prix : M[lles] De Mey et Rooms; deuxième prix avec distinction : M[lles] Van Gheluwe et Verhesen; deuxième prix : M[lles] De Vas et Maes; premier accessit : M[lles] Peirreboom et Steens. Bon concours. M[lle] De Mey a une très belle voix de salon, légère et très claire, ce qui lui permet de triller avec beaucoup de délicatesse. M[lle] Van Gheluwe a une voix plus ample, quoique très veloutée. Nous l'attendons au concours de l'année prochaine pour pouvoir la mieux juger.

Chant néerlandais (hommes). Professeur, M. Willemot. Deuxième prix avec distinction : De Mey; deuxième prix : M. Duysburg.

Dames. Professeur, M[lle] Wauters. Premier prix par quatre voix : M[lle] Roeland; premier prix par trois voix : M[lle] Vandewoestyne; deuxième prix avec distinction : M[lle] Step; deuxième prix par quatre voix : M[lle] Billiett; accessit : M[lle] Dessenier.

Nous renvoyons au prochain numéro le compte-rendu du concours de violon, musique de chambre (classe de M. Beyer), et de déclamation et art de la scène.

A l'Exposition, le mouvement musical se réduit à zéro, malgré la salle des fêtes construite dans le but unique d'y donner de « grandes solennités musicales ». Seule jusqu'ici, la maison Beyer a eu l'heureuse idée d'organiser dans ses salons de l'Exposition de petites auditions musicales, d'un caractère plutôt intime, mais dignes cependant d'être relatées. Le succès de la première séance, consacrée uniquement aux compositeurs gantois, a eu pour effet d'engager la maison Beyer à continuer dans la voie où elle était entré; aussi une seconde audition suivit-elle de près son aînée. Elle ne comportait que des œuvres pour orgue ou orgue et piano, et a obtenu également un beau succès. Bientôt, nous aurons une troisième matinée, qui n'aura, pensons-nous, rien à envier aux deux premières.

Marcus.

LA HAYE. — Aux concerts symphoniques du Kurhaus, M. Rebiceck nous a fait entendre plusieurs ouvrages nouveaux : les *Variations symphoniques* de Dvorack, *Vasantasena*, un poème symphonique de Halnorsen, compositeur norvégien, un *Scherzo* de Golmarck, une *Lustspiel-Ouverture* de Kleeman, une symphonie de Josef Rebiceck, et un ouvrage d'un compositeur néerlandais, prélude pour la tragédie *Médée*, de Legouvé, par Gottfried Mann. Nous avons eu aussi des reprises de la *Toccata* de J.-S. Bach, orchestrée par Esser, de *Vitava*, le poème symphonique de Smetana, des *Scènes arabes* d'Ed. de Hartog, d'un prélude de Tanajeff et d'autres œuvrettes moins importantes. Parmi les nouveautés impeccablement rendues, c'est le *Poème oriental* de Halnorsen, les *Variations* de Dvorack, le *Scherzo* de Goldmark qu'il faut citer en première ligne. La *Symphonie* de Rebiceck brille surtout par une orchestration colorée et un travail polyphonique fort estimable. Le *Prélude* de Mann est une composition aimable, qu'on écoute sans efforts, bien instrumentée, mais rappelant d'une façon trop sensible le style et les idées de Massenet et contenant une mélodie presque identique à un leitmotif d'*Hérodiade*.

Comme solistes, se sont fait entendre : notre compatriote Anton Hekking, actuellement violoncelliste solo de l'orchestre Philharmonique; M. Witeck, le concertmeister de cet orchestre, tous les deux des exécutants de premier ordre; M[lle] Marie Hekker, jeune violoniste, élève du professeur Mulder, à l'Ecole royale de musique de La Haye, qui promet beaucoup, mais dont le jeu est un peu froid ; M[lle] Lydia Holm, chanteuse hollandaise fort distinguée, élève de Stockhausen, établie à Francfort, et un mandoliniste italien dont le nom m'échappe.

Au festival de trois jours qu'on organisera au Kurhaus de Scheveningue à la fin d'août, pour célébrer le quinzième anniversaire du concours de l'Orchestre philharmonique, se feront entendre entre autres : M. Ferruccio Busoni et Marcella Pregi, et l'on parle aussi de M[mes] Roger-Miclos et Soetens-Flament; mais rien n'est décidé encore à ce sujet. Un des trois concerts du festival sera dirigé par le baron van Zuylen van Nyevelt, ce dilettante aristocratique, qui a la passion de fonctionner comme capellmeister.

Une chanteuse de concert néerlandaise, qui a eu sa période de célébrité, un professeur de chant des plus distingués, M[me] Offermans-Van Hove, a célébré dimanche dernier son soixante-dixième anniversaire au milieu d'une affluence exceptionnelle d'admirateurs, d'amis et d'artistes. Une réception solennelle a été tenue dans la salle de Diligentia, à La Haye, où la reine des Pays-Bas lui a fait remettre la croix de l'ordre d'Orange-Nassau, distinction que l'on n'accorde aux femmes que dans des circonstances absolument exceptionnelles. Des discours ont été prononcés par MM. Henri Viotta, directeur de l'Ecole royale de musique; Daniel de Lange, directeur du Conservatoire de la Société pour l'encouragement de l'art musical à Amsterdam, et le docteur de Jong.

Ed. de H.

LILLE. — Samedi dernier a eu lieu, sous la présidence de M. Th. Dubois, la distribution des prix de notre Conservatoire, qui servait d'inauguration à la nouvelle salle de concerts de cet établissement.

Je ne vous aurais sans doute rien dit de cette cérémonie — d'un intérêt tout local, — si je n'avais à vous rendre compte d'une œuvre fort intéressante qui y a été exécutée pour la première fois : je veux parler des *Scènes héroïques* de M. Em. Ratez, paroles de M. Ph. de Rouvre.

Ces tableaux héroïques sont une sorte de paraphrase musicale de la marche de la liberté ou des idées de liberté dans notre pays, idées toujours intimement liées à l'idée de patrie.

Cette dernière est représentée musicalement par une simple suite de tierces, soit ascendante, soit descendante. (C'est le *thème fondamental* noté au commencement de la partition.) C'est sur cette trame, sur ce *fond* musical que se détachent les autres thèmes de l'ouvrage :

1° Le thème de la liberté, qui n'est autre que celui de la *Marseillaise*, entendu au début sous une forme embryonnaire et qui va se développant pour éclater à la fin de l'ouvrage — qui coïncide avec l'époque de la révolution — dans sa forme actuelle ;

2° Le thème de la patrie en danger, de l'appel aux armes, sonnerie de trompettes ou de cors, toujours le même depuis Vercingétorix jusqu'à la fin.

Tous les autres thèmes ne sont qu'épisodiques et issus de ces deux-là.

Prologue : Sur de larges accords de *mi* bémol, les cuivres font entendre des fragments de *Marseillaise* et le ténor commence son évocation, entrecoupée par la voix de la France, déchirée encore par de récents souvenirs indiqués à l'orchestre par des fragments de *Marseillaise* en mineur. Aux mots :

Au nom de la Patrie immortelle
Je vous appelle

s'expose le thème fondamental (gamme en tierces ascendantes). L'évocation se termine après les mots :

Le jour de gloire est arrivé

par les premières notes de la *Marseillaise*, lancées à toute volée par les trompettes.

Première partie : Sur une longue tenue mystérieuse de *mi*, qui s'étage d'octave en octave depuis les contrebasses jusqu'aux violons, commence le défilé des *Scènes héroïques*. Le sol gaulois est caractérisé par la gamme de tierces ascendantes, tantôt douce et ondulante quand on parle des cygnes qui se berçaient sur les eaux limpides des fleuves ou des étangs, tantôt dure et farouche, d'un rythme précipité, quand vient l'invasion romaine. A ce moment, le thème de l'appel aux armes se fait entendre et, pour se préparer au combat, les Gaulois se livrent à la danse des épées, danse rapide et sauvage, lourde et dure, faite tout entière avec la gamme de tierces et qui se termine par une véritable fugue dont elle forme encore le sujet.

Quand cette rumeur s'est éteinte, l'ombre de Vercingétorix apparaît, sur des accords lugubres. Après son récitatif, sur un dessin d'orchestre mouvementé et formé d'un fragment de la *Marseillaise*, les chœurs rappellent les gloires de cette époque : Velléda, Mérovée, Clovis, puis Charles Martel et Roland. Tous ces hommes de guerre et leurs armées, évoqués, passent dans

Un bruissement de fer et de chevaux

et disparaissent dans un remous de sonorités qui finit par s'éteindre dans une gamme chromatique ascendante (page 42 de la partition). Nous la retrouverons, comme motif épisodique, dans la seconde partie de l'ouvrage.

Puis tout le reste n'est qu'apaisement. Charlemagne a assuré la paix, qu'on célèbre sur la gamme des tierces, descendante cette fois. Le tableau musical : *La Forêt enchantée* est un hors-d'œuvre dont les thèmes n'ont aucun rapport avec ceux du reste de l'ouvrage. Il débute par une phrase fraîche et matinale des violons, qui se développe dans de douces sonorités, avec des variétés d'accompagnement *murmurantes* et entrecoupée de temps à autre par un fragment du motif amoureux qui caractérise la *Reine des Fées*. Lorsque les Ondins et Ondines apparaissent, c'est un *scherzo* très léger (horriblement difficile d'orchestre !) où les harpes dialoguent avec les flûtes, où de rapides gammes chromatiques des bois et des violoncelles amènent une sorte de danse très rythmée. Puis, lorsque le Chevalier veut y échapper et que revient le premier motif, cette danse s'y mêle et étouffe ce premier motif. Alors apparaît la *Reine des Fées* et son thème voluptueux, dit par le violoncelle. Comme Tannhæuser au Vénusberg, le Chevalier va succomber quand le cor de Roland se fait entendre dans le lointain. Tout s'évanouit et le premier motif revient pour terminer cette première partie.

Entre cette première partie et la seconde se place un *interlude* qui n'a pas été joué. Il aurait fait longueur avec le précédent morceau et n'a sa raison d'être que lorsqu'on fait un entr'acte entre les deux parties. Il se compose d'une scène de réjouissances soldatesques et bruyantes avec des épisodes champêtres et une scène religieuse. Tout cela est fait avec, toujours, la gamme des tierces.

Deuxième partie : Une mélopée expressive, terminée par les chœurs, où la France, de nouveau attristée, voit l'œuvre de paix de Charlemagne détruite, sert d'introduction à la grande scène de Jeanne d'Arc. Celle-ci fait ses adieux à son village, et la mélodie mélancolique qu'elle chante est encore prise dans la *Marseillaise*, parce que c'est pour la liberté de son pays qu'elle va s'armer. Ses compagnes tentent en vain de la retenir; leurs mélodies, dans un ton archaïque, ne peuvent lutter contre l'idée de la détresse du pays, idée qu'un chœur d'hommes dans le lointain dépeint :

L'Anglais au Français fait la guerre

ni contre les exhortations du Génie de la Patrie. La sonnerie d'alarme retentit plus fort et Jeanne, dans l'exaltation de son patriotisme, part sur un

grand cri de ses compagnes. Puis l'orchestre se calme peu à peu, la sonnerie se perd dans le lointain et le chœur d'apothéose commence, dans un crépitement de harpes et de cordes, pour se terminer *pianissimo* par un roulement de timbale.

Troisième partie : C'est la partie philosophique. Dialoguant avec la clarinette, le Génie de la Patrie chante la Pensée. A sa voix succède celle de la France, accompagnée par les chœurs, développant la mélopée exposée par le Génie et accompagnée par des traits délicats de violons.

Puis le mouvement s'accélère (page 99) dans un rythme emprunté à la *Marseillaise*, sur lequel s'esquisse, joué par le trombone solo, le choral de Luther, rapide allusion à la Réforme.

A remarquer, page 102, sur les paroles : *Pour jamais demeure enseveli*, une bizarre descente du chœur, de quarte en quarte, amenant dans une dissonance voulue presque toutes les notes de la gamme dans un même accord, lequel se résout d'une façon imprévue sur l'accord parfait de *mi* majeur. Alors, invocation à la *Marseillaise* (page 103), laquelle s'amène par un long *crescendo* et est exposée d'abord par la France seule, accompagnée par les harpes et scandée un moment par l'inévitable gamme en tierces. Les chœurs et tout l'orchestre répètent ensuite le chant patriotique, sur lequel se greffent à plusieurs reprises les thèmes secondaires de l'ouvrage.

Ainsi se termine cette œuvre remarquable, d'une polyphonie extrêmement intéressante, d'une clarté mélodique très pure et d'une inspiration toujours élevée. L'écriture en est fort distinguée, savante, sans toutefois sentir trop la recherche, et dénote une connaissance approfondie de toutes les ressources de l'orchestration moderne. Est-il besoin de dire que les *Scènes héroïques* ont remporté un très vif succès, qui ne pourra que s'accentuer encore quand on les entendra dans une salle plus vaste, exécutées par notre excellent orchestre des concerts populaires, avec le concours de solistes à voix plus timbrée et de chœurs plus nombreux?

Je suis heureux d'ajouter que M. Ratez vient d'être nommé officier de l'Instruction publique, à l'occasion de l'inauguration de notre nouveau Conservatoire. A. L.-L.

NOUVELLES DIVERSES

Nous avons annoncé que des représentations wagnériennes auraient lieu au mois d'août à Munich et à Dresde. On nous demande de différents côtés les dates de ces représentations. Voici :

A Munich, elles ont déjà commencé le 31 juillet par les *Fées*, qui ont été suivies par le *Vaisseau-Fantôme*, *Tannhæuser* et *Lohengrin*. Une seconde série des mêmes œuvres commencera, le mardi 8 août par les *Fées*, auxquelles succéderont le 10 août, *Tristan et Iseult*, et le samedi 13, *Rienzi*. L'Opéra de Munich donnera également le *Bärenhauter* de M. Siegfried Wagner, le 12 août, tandis qu'au théâtre de la Résidence on donnera, le mercredi 9, *Cosi fan tutte* de Mozart.

A Dresde, les représentations se succéderont dans l'ordre suivant, au Théâtre de la Cour :

Le 20 août, *Rienzi*; le 22, le *Vaisseau-Fantôme*; le 24, *Tannhæuser*; le 26, *Lohengrin*; le 28, les *Maîtres Chanteurs*; le 31, *Tristan*; le 2 septembre, l'*Or du Rhin*; le 4, la *Walkyrie*; le 7, *Siegfried*; le 9, le *Crépuscule des Dieux*.

—Nous avons annoncé que des poursuites étaient intentées à la requête de la Société des Auteurs-Musiciens et Compositeurs de Paris soutenant, que des œuvres de ses membres avaient été exécutées au cours d'un bal donné dans une salle d'Outre-Meuse, à Liége.

Le tenancier du café attenant à la salle de danse, le leveur de cachets et les quatre musiciens composant l'orchestre furent poursuivis.

M^e Bottin, qui plaidait pour les prévenus, demanda *in limine litis* une caution aux Auteurs, qui se constituaient partie civile.

Le tribunal ordonna le dépôt de cette caution. L'affaire est revenue ensuite pour les débats au fond.

Les prévenus ont soutenu qu'il ne pouvait être question de droits d'auteur. Les musiciens nient avoir exécuté les morceaux indiqués dans la poursuite. Ils n'ont pas fait d'études musicales, jouent simplement à l'oreille, ne s'occupant que de la cadence, et non de la mélodie. Ils peuvent avoir reproduit plus ou moins quelques notes d'un air entendu dans la rue. C'est tout.

Détail piquant : Un témoin a déclaré que les musiciens avaient devant eux sur leur pupitre une feuille de papier portant la notation d'un morceau de musique, mais que c'était simplement pour la forme. Ils ne le lisaient nullement.

Les délégués de la Société des Auteurs affirment, au contraire, que l'on a exécuté divers morceaux de sociétaires.

Quant au tenancier du café, il dit n'avoir aucun intérêt dans l'affaire et ne s'occuper nullement du répertoire. Ce n'est pas lui qui organise le bal.

Le tribunal correctionnel a rendu vendredi dernier son jugement.

Il déclare qu'il y a eu atteinte frauduleuse et méchante à la propriété artistique, et que l'esprit de lucre existait en l'espèce; qu'il n'y a pas lieu de s'arrêter à ce fait que les musiciens auraient été entraînés par la cadence plutôt que par la pensée musicale de l'auteur.

En conséquence, tous les prévenus ont été condamnés à une amende conditionnelle de cinquante francs.

Chacun des compositeurs dont les œuvres ont été exécutées au bal obtient 5 francs de dommages-intérêts; en tout 115 francs.

Ce jugement n'a pas laissé de provoquer à Liége de vifs commentaires, et il semble, en effet, que les magistrats qui l'ont rédigé ont une notion vague de la loi qu'ils avaient à appliquer. Le considérant relatif à la « cadence » et à la « pensée musicale » de l'auteur est au vrai comble.

MM. les juges du tribunal correctionnel de Liége devaient savoir que l'objet de la *propriété* est précisément la pensée musicale, et qu'il n'est pas permis de condamner quelqu'un pour s'être approprié cette propriété, si le plaignant ne démontre pas clairement et péremptoirement qu'il est l'auteur de cette pensée musicale, et que cette pensée lui appartient en propre.

C'était là toute la base du procès, et c'est justement le point que les bons juges n'ont pas cru devoir examiner !

— Un procès qui a été suivi avec un intérêt passionné par le monde musical italien, vient de trouver sa solution définitive devant la cour de cassation de Turin.

Après le succès retentissant des *Paillasses*, M. Leoncavallo, qui avait écrit, pour la maison d'éditions musicales Ricordi, les *Medici*, désireux de rentrer en possession de cette dernière œuvre, offrit à l'éditeur le remboursement des 3,500 lires reçues comme avances, se déclara prêt en outre à payer 5,000 lires de dommages-intérêts et s'engagea, moyennant un dédit de 20,000 lires, à fournir dans un délai déterminé un opéra en deux actes. Ces conditions furent acceptées.

Pour des raisons qu'on ignore, une brouille survint entre MM. Ricordi et Leoncavallo. Dans une lettre rendue publique, M. Leoncavallo déclara un jour qu'il ne voulait plus travailler pour la maison Ricordi, puis, se ravisant, il écrivit deux actes tirés du drame *Il Cieco* (l'Aveugle) de M. Bernardini.

M. Ricordi refusa d'accepter le livret, alléguant : 1° que le délai stipulé pour la livraison était écoulé; 2° que le livret n'avait pas la moindre valeur artistique. On plaida. Le tribunal de première instance n'admit pas le moyen tiré du retard de la livraison; il repoussa également l'action reconventionnelle de M. Leoncavallo et nomma trois experts pour juger de la valeur artistique du livret.

Par contre, la cour dappel donna entièrement gain de cause à M. Leoncavallo en condamnant la maison Ricordi au payement de dommages-intérêts à fixer par état. C'est ce jugement que la cour de cassation vient de rendre définitif en condamnant M. Ricordi aux dépens.

— Notre ami et collaborateur Georges Servières nous adresse d'Innsprück l'amusante carte postale que voici :

« Je reviens d'un voyage en Transylvanie, — un magnifique pays, par parenthèse, — et voici l'annonce que j'ai lue avec stupéfaction dans le *Kronstädter Tageblatt* : Représentation sur le théâtre du Grand Hôtel, le jeudi 17 juillet, de *Bonjour, Monsieur Pantalon* (*Guten Morgen, Herr Fischer!*), opérette de Jacques OFFENBACH.

» Arrivé le lendemain de cette représentation, je n'ai pu voir jouer cet ouvrage et en reconnaître la musique, mais je pense qu'il convient de rendre à... Grisar ce qui est à Grisar, et comme le compositeur de *Bonsoir, Monsieur Pantalon !* était Belge, nul journal n'est plus qualifié que le vôtre pour revendiquer ses droits et apprendre aux habitants de la Transylvanie que toute opérette n'est pas forcément d'Offenbach. »

— Le 23 juillet a été exécuté, à Bordeaux, le *Couronnement de la Muse* de M. Gustave Charpentier, dont la partition a produit une très grande impression. Le mime Séverin, très tragique, la danseuse-étoile M^lle^ Campana, le charmant corps de ballet de l'Opéra-Comique et le ténor Dufaut ont eu leur bonne part de succès, comme aussi M. Gabriel-Marie, qui s'etait largement dépensé pour tout préparer.

— Dimanche dernier, M. Gustave Charpentier, infatigable, présidait et dirigeait la même cérémonie au Mans.

— Un grand festival musical a eu lieu à Cincinnati, à l'occasion du cinquantième anniversaire de la fondation de la Confédération des Chanteurs nord-américains. On a donné cinq grands concerts en trois jours avec un orchestre de deux cents exécutants, des chœurs mixtes de dix huit cents personnes, un orphéon pour voix d'hommes de deux mille personnes et un chœur de deux mille enfants. Il y avait plus de chanteurs que de dollars, car la recette n'a pas suffi pour couvrir les frais de l'entreprise, qu'on avait élevés à plus de cent mille dollars.

— Un admirateur de R. Wagner, qui veut garder l'anonyme, a fait savoir ces jours-ci au comité qui s'est chargé de recueillir les fonds nécessaires à l'érection du monument du maître projeté à Berlin, qu'il tenait à la disposition

dudit comité ce qui manquerait aux 300,000 marcs que doit coûter le monument.

— L'abbé Perosi est infatigable! A peine a-t-il terminé son oratorio la *Nativité du Christ* qu'il s'est mis à la composition d'un *Massacre des Innocents*.

La *Nativité* sera exécutée pour la première fois dans la cathédrale de Come, le 6 septembre prochain, par un orchestre de cent vingt musiciens et un chœur de deux cent cinquante hommes et femmes. Le fécond abbé dirigera son œuvre.

— A propos du *Prophète*, que l'on vient de reprendre pour les débuts du ténor Lucas, à l'Opéra, le *Monde Artiste* rappelle quelques-unes des appréciations que suscita l'œuvre dans sa nouveauté. La critique trouva généralement que cette partition « ajoutait dans le talent de l'auteur un cercle ascendant à cette spirale que Gœthe présente comme l'emblème du progrès ». Celui-ci déclara que « bien que touffu, le travail était clair et laissait jouer l'œil dans ses profondeurs ». Celui-là, que Meyerbeer, était « depuis Gluck, le compositeur le plus essentiellement dramatique qui se fût fait entendre à l'Opéra ». Un autre, et

on des moindres, se plaisait à constater que « le ıéâtre était le lieu naturel de Meyerbeer, plus ue la symphonie, l'oratorio, la musique de chamre ou la romance ». Théophile Gautier écrivit ue : « *Robert le Diable*, c'était le catholicisme ; les *Iuguenots*, l'esprit d'analyse ; le *Prophète*, l'utopie, ı forme encore confuse des choses qui ne sont as, s'ébauchant dans une esquisse extravaante ». Et le poète ajoutait textuellement que ces ois opéras « composent une immense trilogie ymbolique, pleine de sens profond et mysérieux : la loi, l'examen, l'illuminisme ».

Où le symbolisme va-t-il se nicher?

Et nous qui croyions que ce n'était que d'aujourd'hui qu'il avait été inventé !

— Le major général baron Emmanuel Korff, gendre de Meyerbeer, fait depuis quelque temps des efforts pour déterminer les co-intéressés à publier les œuvres inédites de Meyerbeer. Parmi ces œuvres — dont la publication, aux termes du testament de l'auteur, devait être faite trente ans après sa mort — se trouve un opéra complet, beaucoup de pièces musicales, des lettres de Heine et d'autres correspondants en renom.

Le désir du général, veuf de Blanche Meyer-

beer, d'exécuter les dernières volontés du grand maître n'a pu vaincre l'opposition de l'autre fille de Meyerbeer, veuve du peintre Richter.

Les personnages influents du monde musical devraient bien insister auprès de l'irréductible veuve pour l'amener à une résolution favorable.

— Mlle Elsa Ruegger, la jeune violoncelliste germano-belge, s'embarquera en septembre pour l'Amérique du Nord, où l'attend un brillant engagement.

NÉCROLOGIE

A Cannes vient de mourir, où il vivait très retiré depuis quelques années, Charles Dupont. Musicien érudit, en plus d'un grand nombre de publications musicales, il laisse un excellent ouvrage didactique, qui lui survivra certainement, sa *Méthode polyphonique*, destinée aux instruments à vent et qui, par une heureuse disposition, permet d'étudier simultanément tous les instruments de mêmes clefs.

RÉPERTOIRE DES THÉATRES ET CONCERTS

Bruxelles

WAUX-HALL (Parc). — Tous les soirs concerts de symphonie par l'orchestre de la Monnaie.

Paris

OPÉRA. — Du 31 juillet au 5 août : Tannhæuser; Hamlet; Faust; Guillaume Tell; la Burgonde; Joseph, et Coppélia.

OPÉRA-COMIQUE. — Clôture.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉROS 33-34

VOLUME XLV

20 ET 27 AOUT 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A Bruxelles, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.
A Paris, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

France et Belgique : 12 francs; Union postale : 14 francs. Pays d'outre-mer : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central,** rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon; M. Gauthier, kiosque N° 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéros 33-34 20 et 27 août 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

Ed. Schuré — Michel Brenet — Georges Servières — Hugues Imbert — H. de Curzon — Etienne Destranges — Julien Tiersot — Frank Choisy — H. Fierens-Gevaert — Albert Soubies — J. Houston Chamberlain — Ed. Evenepoel — Maurice Kufferath — Charles Tardieu — Marcel Remy — Ernest Thomas — Ch. Malherbe — Henry Maubel — Ed. de Hartog — N. Liez — I. Will — Ernest Closson — Oberdœrfer — J. Brunet — Emile Wambach — A. Wilford—William Cart—Marcel De Groo—Ch. Castermans — L. Lescrauwaet—J. Derepas — G. et J. d'Offoël — L. Alekan — R. Duval-Den'lex — Nelson Le Kime — G. Samazeuilh — J. Dupré de Courtray, etc.

LES PHILOSOPHES ET LA MUSIQUE

(Suite). — Voir le dernier numéro.

Nietzsche distingue deux catégories dans l'ivresse esthétique, selon la nature et l'objet de l'excitation : l'ivresse *apollinienne* et l'ivresse *dyonisienne;* il en a déjà été question dans ces articles, à propos de la *Naissance de la Tragédie*, mais dans un sens un peu différent.

Pour lui, la première correspond au rêve plastique, l'ivresse apollinienne donne à l'œil la faculté de vision; le peintre, le sculpteur, le poète épique sont des visionnaires par excellence. L'ivresse dyonisienne, au contraire, correspond à l'irritabilité du système nerveux, elle excite et amplifie tout le système émotif.

« L'homme *dyonisien*, dit-il, est incapable de ne point comprendre une suggestion quelconque, il ne laisse échapper aucune manifestation émotive, il a au plus haut point l'instinct compréhensif et divinatoire, comme il possède au plus haut degré l'art de communiquer aux autres. » Et il range dans la catégorie des *dyonisiens*, les lyriques, les artistes dramatiques, le mime, le danseur et le musicien. La musique lui paraît être tout particulièrement la spécification de l'état dyonisien.

De ces deux catégories d'ivresses, il sépare nettement l'état particulier de l'*architecte :* « Il n'est, dit-il, ni apollinien, ni dyonisien ; chez lui, c'est le grand acte de volonté, la volonté qui déplace les montagnes, l'ivresse de la grande volonté qui a le désir de l'art. Les hommes les plus puissants ont toujours inspiré les architectes : l'architecte fut sans cesse sous la suggestion de la puissance. L'architecture est une sorte d'éloquence du pouvoir par les formes, tantôt convaincante et même caressante, tantôt donnant seulement des ordres. »

Cette analyse du phénomène artistique est assurément nouvelle et intéressante (elle n'est pas d'ailleurs sans quelque analogie avec la méthode naturiste de Herder); mais Nietzsche ne la poursuit pas à fond; son esprit chagrin l'arrête à la surface des problèmes.

« Rien n'est beau, conclut-il, il n'y a que l'homme qui soit beau : sur cette naïveté repose toute esthétique, c'est sa première vérité. La deuxième, c'est que rien n'est laid que l'homme qui dégénère; — avec cela l'empire des jugements esthétiques est circonscrit. » Et il explique que l'horreur du laid résulte d'instinct de la crainte de la dégénérescence, de la décomposition. « Ici une haine jaillit; qui

l'homme hait-il? l'abaissement de son propre type. » Cela est saisissant de vérité.

Malheureusement, Nietzsche détruit lui-même son point de départ par une ironie qui est bien caractéristique de son génie incertain :

« Rien, absolument rien ne nous garantit que le *modèle de la beauté* soit l'homme. Qui sait quel serait l'effet qu'il ferait aux yeux d'un juge supérieur de goût? Peut-être paraîtrait-il osé? peut-être même réjouissant? peut-être un peu arbitraire? — O Dionysos divin, pourquoi me tires-tu les oreilles? demandait un jour Ariane à son philosophique amant, dans un de ces célèbres dialogues dans l'île de Naxos. — Je trouve une espèce d'humour à tes oreilles, Ariane : pourquoi ne sont-elles pas encore plus longues? »

La pensée de Nietzsche n'a pas la force d'aller au delà de cette raillerie. Son esthétique s'arrête à ce scepticisme d'homme dégoûté de tout. Et l'on pourrait lui appliquer ce qu'il disait de je ne sais quel penseur : « qu'il n'avait besoin d'aucun contradicteur pour le réfuter, qu'il se suffisait à lui-même ».

Nietzsche aussi se suffit pour le réfuter. Il se « surmonte » constamment, sans manifester d'ailleurs à l'égard de sa propre pensée cette « mystérieuse hostilité » qu'il estimait nécessaire pour juger sainement. D'une page à l'autre il se détruit. Comme il avait « surmonté » son wagnérisme, comme il avait surmonté en lui le philologue, il surmonta l'esthéticien, et après s'être vanté d'avoir introduit dans l'esthétique les oppositions d'idées entre *apollinien* et *dyonisien*, — en sa *Naissance de la Tragédie*, — il déclara plus tard qu'il renonçait à les maintenir.

Gardons-nous d'un scepticisme analogue et retenons des rêveries du poète-philosophe, des badinages du dilettante, des simples billevesées de cet esprit curieux, étrange, brillant, profond et déséquilibré les quelques réflexions justes et pénétrantes que lui a inspirées l'art de Richard Wagner au temps où il le comprenait encore. Elles restent ses meilleures pages.

Le maître de Bayreuth, quoi qu'il en pense, aura été le meilleur de lui-même et instinctivement Nietzsche sentit ce qu'il perdait en le quittant. Du jour où il s'en sépara, son imagination, certes extraordinaire, erra d'un objet à l'autre, sans parvenir à se fixer et à coordonner ce qu'elle créait.

En esthétique, surtout, il n'a pas eu d'idées à lui; il a été plutôt un disciple doué de rares facultés d'assimilation et de pénétration, mais incapable d'échafauder un système, de concevoir une théorie homogène et logique.

Deux ans après avoir écrit les belles pages où il montre d'une façon si persuasive l'étroite union de la musique et du drame, il déclare que pour celui qui ne voit pas ce qui se passe sur la scène, la musique dramatique est « une monstruosité »; il la compare au commentaire perpétuel d'un texte qui aurait été perdu. « La musique dramatique demande en réalité que l'on ait les oreilles là où l'on a les yeux ; mais c'est faire violence à Euterpe; cette pauvre muse demande qu'on lui laisse aussi les yeux et les oreilles à la place où les ont toutes les autres muses. »

Le mot est simplement drôle. C'est peut-être pour avoir perdu trop tôt le contact de la scène après avoir été pénétré trop directement par l'art de Wagner, qu'il a perdu la notion exacte des choses. Revenant à ce qu'on appelle la « musique absolue », il n'a pas su se retrouver, ni retrouver en elle l'expression de ses théories.

Alors, il cherche à se sauver par des quolibets de ce genre :

« Wagner, en tant que musicien, doit être classé parmi les peintres, en tant que poète parmi les musiciens, en tant qu'artiste parmi les acteurs. »

Ou bien encore, il énonce tranquillement des idées radicalement fausses et absurdes sur le *mélange des arts :* « Le mélange des genres dans les arts atteste la méfiance qu'un auteur éprouve au sujet de leur puissance; il cherche des puissances alliées, des avocats, des cachettes. Tels le poète qui fait appel à la philosophie, le musicien qui fait appel au drame, le penseur qui fait appel à la rhétorique. »

Puis il échafaude de vastes synthèses qui ne sont pas sans grandeur, mais qui restent des rêves isolés et tout subjectifs, sans analogie pratique, sans correspondance tangible.

Il pensait, par exemple, que la tendance la plus décidée de ce siècle, tendance exprimée par tous les hommes de grande envergure, c'est que l'*Europe veut s'unir*. Napoléon, Gœthe, Beethoven, Stendhal, Henri Heine, Schopenhauer et aussi Wagner, il les rangeait dans cette catégorie d'esprits chercheurs de la « synthèse nouvelle » qui sera « l'Européen de l'avenir ». A ce point de vue, il estimait que Wagner était étroitement lié à l'*arrière-romantisme* français des années quarante. « Ils sont parents, dit-il, intimement parents : c'est l'Europe *une* dont l'âme se presse dans leur art multiple et impérieux, aspirant à s'extérioriser vers en haut, — où cela? vers une lumière nouvelle que, malheureusement, ces maîtres des nouveaux modes d'expression ne surent pas exprimer clairement. » Mais, ajoute-t-il, « il est certain qu'ils étaient tourmentés par la même impétuosité, qu'ils cherchaient de la même façon, que tous ils étaient dominés par la littérature, ayant été pour la plupart écrivains, poètes, rapprochant les arts et les sens, — en cela les premiers artistes d'une culture littéraire universelle; tous fanatiques de l'expression à tout prix, — et à ce propos il signale Delacroix comme le plus proche parent de Wagner (!?) — tous grands explorateurs dans le domaine du sublime, comme aussi du laid et de l'affreux, plus grands explorateurs dans les effets et dans l'exposition, dans les arts de l'étalage, ayant tous plus de talent que de génie, virtuoses jusqu'à la moelle, avec de mystérieux conduits vers tout ce qui séduit, attire, force et renverse, ennemis nés de la logique et de la ligne droite, épris de tout ce qui est étrange, exotique, contrefait, énorme, contradictoire ; antinomistes et révolutionnaires dans les mœurs, ambitieux et insatiables, sans équilibre et sans jouissance, tous enfin brisés et agenouillés devant la croix chrétienne ; en somme, une espèce d'hommes supérieurs, intrépides et téméraires, superbes et tyranniques, altiers et entraînants, qui devaient enseigner à leur siècle l'idée du *surhomme* ».

Dans ce sens, il ne tenait pas l'art de Wagner pour un art purement allemand ; il voulait que l'on tînt compte de ce fait que Paris fut indispensable au développement du maître et, cela, pendant la période la plus décisive de sa vie ; il ne voyait de spécifiquement allemand en lui que le fait d'avoir « agi en tout avec plus de force, avec plus d'intrépidité, avec plus de dureté, avec plus d'élévation que n'eût pu faire un Français du XIXe siècle, — grâce à cette circonstance que les Allemands sont encore plus près que les Français de la barbarie ». « Peut-être, continue-t-il, ce que Richard Wagner a créé de plus singulier, est-il à jamais inabordable, incompréhensible et inimitable par toute cette tardive race latine : la figure de Siegfried, cet homme très libre, doit être en effet beaucoup trop indépendante, trop dure, trop joyeuse, trop bien portante, trop *anticatholique* (?) pour le goût des peuples de civilisation vieille et caduque. Il a peut-être été même un péché contre le romantisme, ce Siegfried antilatin. Cependant, Wagner s'est fait largement pardonner ce péché dans ses vieux jours tristes, lorsque anticipant sur la tendance qui depuis lors a passé dans la politique, il commença sinon à suivre, du moins à prêcher le chemin qui conduit à Rome. »

(*A suivre.*) MAURICE KUFFERATH.

LES CONCERTS EN FRANCE
avant le XVIIIe siècle

(Suite. — Voir le dernier numéro)

II

Mais la tendance naturelle de l'art était, en se perfectionnant, de s'aristocratiser, et ces musiques ambulantes, dont l'intérêt artistique semblait décroître par ce seul fait qu'il ne progressait pas, ne suffirent bientôt plus à donner satisfaction aux goûts légitimes d'une élite sociale dési-

reuse de trouver, en des exécutions musicales, une jouissance véritable de l'esprit. Pour combler le vide de jour en jour plus profond qui se creusait entre les auditions religieuses ou profanes des cours souveraines, accessibles seulement à un très petit nombre d'élus, et les concerts en plein vent, abandonnés à la foule ignorante, il devenait nécessaire, au XVI[e] siècle, de créer un organisme nouveau, qui mît en communication directe les artistes et les amateurs.

On essaya d'abord d'y parvenir par la voie d'association.

La musique vocale, forme la plus parfaite de l'art à cette époque, était cultivée surtout dans les chapelles et les maîtrises, par des hommes appartenant pour la plupart à la hiérarchie de l'Eglise catholique, quelques-uns étant prêtres, le plus grand nombre au moins clercs et tonsurés. Il n'est donc pas surprenant qu'un aspect semi-religieux ait été alors donné à des réunions dont le but réel n'était cependant pas l'accomplissement d'un acte de piété, et que, par exemple, le célèbre Puy de musique d'Evreux se soit établi en 1570 « en l'honneur de Dieu, sous l'invocation de M[me] sainte Cécile » (1). Si cette fondation est aujourd'hui la mieux connue de celles du même genre qui vécurent dans l'ancienne France, nous ne devons pas oublier qu'elle ne fut ni la première en date, ni la seule en exercice. Le préambule de ses statuts rappelait que précédemment, « en plusieurs endroits de la chrétienté, ont esté faictes plusieurs belles fondations par les zélateurs du service de Dieu, amateurs de l'art de musique, qui, tous les ans au jour et feste de ladite vierge, chantent motetz, hymmes et louanges à Dieu le créateur et à elle ». Ce fut donc une pensée pieuse qui présida, au moins en apparence, à la fondation. Mais, dès la cinquième année, par l'établissement d'un concours annuel de composition où des prix étaient décernés aussi bien à des chansons françaises profanes qu'à des motets catholiques latins, l'association se dépouilla en partie du caractère religieux qu'elle avait d'abord uniquement revêtu. Le concours, ou *puy*, était célébré « publiquement, en lieu convenable »; les deux motets primés et les chansons françaises composées sur « tel dict qu'il plaira au facteur, hors textes scandaleux partout », étaient exécutés devant le grand portail de l'église Notre-Dame d'Evreux, et une seconde fois dans la cour de la maison des enfants de chœur, le nom de l'auteur étant, après chaque morceau, « énoncé aux assistants ». Cette fête annuelle était donc couronnée par deux concerts, à l'exécution desquels prenaient part les musiciens et les enfants de chœur de la cathédrale d'Evreux, et les artistes que le concours avait réunis soit comme juges, soit comme concurrents. Les maîtres les plus fameux de l'art polyphonique vocal en France, Orlando de Lassus, Guillaume Costeley, Eustache du Caurroy, Pierre Guédron, Jacques Salmon, Jacques Mauduit, figurent dans la liste des jurés, des chanteurs et des lauréats, et l'on peut être certain que les amateurs ne faisaient point défaut pour les entendre.

Parmi les fondations analogues, il suffit de rappeler les puys de sainte Cécile qui se tinrent à Lyon, à Rouen, et plus tard à Caen. Presque toujours, les œuvres profanes y avaient accès auprès des œuvres sacrées, et ce n'était pas une petite difficulté que d'en maintenir l'usage dans des bornes appropriées à l'état semi-religieux des participants; une délibération du chapitre de Rouen, du 25 novembre 1565, fait défense au maître des enfants de chœur « de leur permettre chanter aucunes chansons dissolutes, comme celles qui furent, le jour d'hier, chantées au puy de sainte Cécile, mesme leur permettre chanter aulcuns pseaulmes » (1), c'est-à-dire psaumes en français, à cette époque décidément adoptés par les huguenots, sans que les catholiques fussent encore résignés à les leur abandonner.

(1) Bonnin et Chassant, *Puy de musique érigé à Evreux*, etc. 1837, in-8°.

(1) *Inventaire-Sommaire des archives départementales. Seine-Inférieure*, G. 2167.

Au contraire de ces différents puys, la Confrérie de Sainte-Cécile établie à Paris, en 1575, se tint à un dessein exclusivement religieux ; elle avait son siège en l'église du couvent des Grands Augustins, et n'organisait pas de concerts au dehors (1). Mais, vers la même date, se donnaient dans la capitale, sous une forme uniquement littéraire et artistique, les séances de l'Académie de Baïf, que l'on a pu désigner à la fois comme le germe de la future Académie française et comme le berceau des concerts à Paris.

Les lettres patentes accordées par Charles IX, en août 1570, au poète Jean-Antoine de Baïf et au musicien Joachim Thibaut de Courville, reconnaissent que depuis trois ans, ils ont, « avec grande estude et labeur assiduel, unanimement travaillé, pour l'avancement du langage françois, à remettre sus tant la façon de la poésie que la mesure et réglement de la musique anciennement usitée par les Grecs et les Romains, au temps que ces deux nations estoient plus florissantes ». Ainsi, tandis qu'en Italie l'opéra devait prochainement naître des efforts tentés pour raviver le théâtre antique, en France, les concerts publics allaient puiser leur origine dans une tentative semblable de prétendue restauration. Baïf et Courville dressaient « à la manière des anciens une académie ou compagnie composée de tant de compositeurs, de chantres et de joueurs d'instruments de musique que d'honnêtes auditeurs d'icelle, qui non seulement seroit une école pour servir de pépinière d'où se tireroient un jour poètes et musiciens, par bon art instruits et dressés..., mais en outre profiteroit au public, chose qui ne se pourroit mettre en effet sans qu'il leur fust par les auditeurs subvenu de quelque honneste loyer, pour entretien d'eux et des compositeurs, chantres et joueurs d'instruments de leur musique ». Les séances avaient lieu tous les dimanches et duraient chaque fois « deux heures d'horloge ». Sur un registre spécial étaient inscrits « les noms, surnoms et qualitez de ceux qui se cotisent pour l'entretien de l'Académie, ensemble la somme en laquelle ils se sont, de leur gré, cotisez », et les « entrepreneurs » se réservaient le droit d'agréer ou de refuser « tels que bon leur sembleroit ». Une sorte de médaille, remise à chaque associé, lui servait de carte d'entrée et lui était, selon la formule moderne, rigoureusement personnelle. Ces clauses, que nous retrouverons dans les statuts des académies de musique fondées aux siècles suivants dans les villes de province, empêchent qu'on ne puisse encore absolument regarder les après-midi de Baïf comme des concerts *publics*.

Un des articles du règlement portait que « les auditeurs, pendant que l'on chantera, ne parleront ni ne s'accouteront, ni ne feront bruit, mais se tiendront le plus coy qu'il leur sera possible, jusqu'à ce que la chanson qui se prononcera soit finie ; et durant que se dira une chanson, ne frapperont à l'huis de la salle, qu'on ouvrira à la fin de chaque chanson pour admettre les auditeurs attendants ». Un autre nous renseigne sur la disposition de la salle des concerts, qui était une des pièces de la propre maison de Baïf, au faubourg Saint-Marcel ; les exécutants y étaient installés dans une « niche » et protégés par une barrière que les assistants n'avaient pas le droit de franchir. Ils étaient tenus de se réunir tous les jours « pour concerter ce que chacun d'eux à part aura estudié », et juraient de « ne bailler copie aucune des chansons de l'Académie, à qui que ce soit, sans le consentement de toute leur compagnie » (1).

La question pour nous la plus importante est de savoir si les séances, sous le rapport du répertoire, étaient bien des concerts. Les historiens de la poésie française

(1) Les statuts de cette confrérie ont été publiés par [M.] Gallay dans l'appendice de sa réimpression du *[M]ariage de la musique avec la dance*, p. 95 et suiv.

(1) Les lettres patentes de Charles IX et le règlement de l'Académie ont été publiés dans la *Revue rétrospective*, de Taschereau, t. I, p. 102 et suiv. Voyez aussi Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de Paris*, t. II, p. 490 et suiv.; Félibien, *Histoire de Paris*, Preuves, t. II, p. 832, et Ed. Frémy, *Origines de l'Académie française, l'Académie des derniers Valois*, p. 18 et suiv.

voudraient les représenter comme des réunions littéraires simplement agrémentées de plus ou moins de musique. Il nous semble cependant que la tentative de Baïf est assez clairement expliquée dans les textes que nous venons de citer : sans être au sens actuel ni purement littéraire, ni exclusivement musicale, elle avait pour but arrêté de susciter la création d'un art nouveau, soi-disant renouvelé de l'antique, qui serait né de l'étroite et indissoluble union des vers mesurés et du chant. C'était bien l'idéal visé par Ronsard, lorsqu'il conseillait aux poètes de disposer leurs pièces de la façon la plus propre « à la musique et accord des instruments, en faveur desquels il semble que la poésie soit née, car la poésie sans les instruments ou sans la grâce d'une ou plusieurs voix n'est nullement agréable, non plus que les instruments sans estre animez de la mélodie d'une plaisante voix » (1).

Orlando de Lassus, Pierre Certon, Claude Goudimel, Clément Jannequin, Guillaume Boni, Antoine de Bertrand, P. Clereau, Nicolas de La Grotte, Claudin Lejeune, avaient choisi pour textes de quelques-unes de leurs pièces à plusieurs voix les sonnets et les odes de Ronsard, les vers mesurés de Baïf. Il n'est point à douter que ces œuvres ne fussent la partie principale du répertoire de l'Académie; il n'est point à douter non plus que, selon l'habitude du temps, leur interprétation y fût confiée tantôt aux seules voix à l'intention desquelles les maîtres les avaient notées, tantôt à des groupes d'instruments divers. La description que Scévole de Sainte-Marthe a laissée des séances de l'Académie de Baïf est toute musicale : « ... Il avoit establi une Académie où les plus habiles musiciens du monde venoient en trouppe accorder le son melodieux de leurs instruments à ceste nouvelle cadence de vers mesurez qu'il avoit inventée. Le bruit de ces nouveaux et mélodieux concerts esclatta partout de telle sorte que le Roy mesme et tous les princes de la cour les voulurent ouyr; si bien que, pour se divertir agreablement, ils ne dedaignoient pas de venir souvent visiter nostre Baïf qu'ils trouvoient toujours ou en la compagnie des Muses ou parmy les accords de musique (1). »

Le lecteur auquel seraient inconnus certains aspects de l'histoire de la musique ne doit pas conclure de pareilles descriptions à l'existence au XVI[e] siècle de compositions à la fois vocales et instrumentales telles qu'en présentent les concerts modernes. Si le mélange des deux genres s'effectuait, ce n'était point par la volonté précise et arrêtée des musiciens créateurs, mais en vertu du hasard, du caprice ou de la nécessité de l'exécution. Autorisés par l'intitulé formel de quelques recueils de chansons, qui étaient dites « convenables tant à la voix comme aux instruments », ou « convenables et propices à jouer de tous instruments » (2), les interprètes s'arrogeaient le droit de doubler et au besoin de remplacer par des instruments d'une même étendue musicale une ou plusieurs, ou la totalité des parties vocales. C'est pour des cas semblables que Guillaume Morlaye avait fait paraître en 1554 une réduction en tablature de luth des psaumes de Certon, « réservé la partie du dessus qui est notée pour chanter en jouant ». Il ne s'agissait donc aucunement, dans ces diverses combinaisons, d'un *accompagnement* au sens moderne du mot, et la monodie ou chant solo, soutenue par une *basse* instrumentale, ne devait naître qu'au XVII[e] siècle.

On peut supposer encore, dans les concerts de l'Académie de Baïf, l'emploi d'un autre genre de musique, plus rapproché de la littérature : celui d'une déclamation des vers, appuyée sur les accords espacés et les vagues dessins d'un luth ou d'une lyre

(1) RONSARD, *Abrégé de l'art poétique*. 1565.

(1) SCÉVOLE DE SAINTE-MARTHE, trad. par Colletet *Eloges des hommes illustres qui ont fleuri en France*, etc.

(2) Ce sont les termes employés par l'imprimeur Tyman Susato, d'Anvers, pour les recueils de chansons qu'il mit en vente à partir de 1543; on trouve des formules analogues chez les éditeurs de Nuremberg, et rarement chez les Français. Jamais elles ne se rencontrent aux titres des recueils de musique religieuse. Cf. Eitner, *Bibliographie der Musiksammelwerke*, p. 81 et suiv. et p. 120.

discrètement pincés. Les documents musicaux manquent pour expliquer ce procédé, que font assez distinctement entrevoir les textes (1).

Une complète anarchie régnait dans la distribution des instruments : pourvu que telle ou telle voix de la composition polyphonique répondît à son étendue naturelle, chacun pouvait s'en emparer et se charger d'un rôle dans des ensembles hétérogènes. Les maîtres, que ne préoccupait encore en aucune façon la recherche du coloris et des combinaisons orchestrales, approuvaient eux-mêmes cette habituelle liberté d'interprétation en publiant leurs pièces instrumentales dans une forme susceptible de divers emplois. Les *Livres de danceries* de Claude Gervaise, « sçavant musicien », imprimés par Piere Attaingnant aux environs de l'an 1550, sont notés à quatre parties sur le modèle des œuvres vocales, et si le frontispice du premier volume avait spécifié sa destination aux violes, les cinq livres suivants, aussi bien que celui d'Etienne du Tertre, qui leur faisait suite, ne précisaient plus rien et laissaient les exécutants libres de mêler toutes les familles d'instruments (2). Il en est de même pour les quarante deux pièces contenues dans le recueil des *Fantasies à III, IV, V et VI parties* d'Eustache du Caurroy, qui passaient pour être « de ses meilleures et plus belles imaginations », et qui furent publiées comme œuvres posthumes, en 1610, par le neveu de l'illustre maître de chapelle de Henri IV (3). C'étaient des compositions recherchées, écrites dans le style polyphonique, sur des thèmes choisis indifféremment dans le répertoire du chant liturgique et dans celui de la chanson : la sixième fantaisie, à quatre, est sur *Requiem æternam*, la quatorzième et la quinzième sur *Ave maris stella*, la dix-neuvième et la trente-cinquième sur *Conditor alme siderum;* la dix-huitième et la vingt-cinquième portent le titre de deux chansons spirituelles; cinq pièces de suite ont pour thème *Une jeune fillette*, et la dernière du livre est écrite sur la chanson *Je suis déshéritée*, que Jean Maillart, Jean Guyon et Palestrina avaient traitée en messe. L'une des plus curieuses est le numéro 38, espèce d'exercice sur les hexacordes, avec cette légende qui indique chez du Caurroy le désir de participer d'une façon pratique à l'étude des questions de théorie qui occupaient alors les savants : « A l'imitation des six monosyllabes, en laquelle sont contenues les six espèces de diapason (octave), divisées en la division harmonique et arithmétique. »

Les *Vingt-quatre fantaisies à quatre parties disposées selon l'ordre des douze modes* par G. Guillet, que Pierre Ballard imprima en 1610, témoignaient d'une étude analogue; pour leur classement et « l'application du nom propre à chacun mode », le compositeur disait avoir suivi « ce qu'en dit Zerlin, Italien... confirmé par Salinas, Espagnol... autheurs reconnus d'un chacun tres experimentez en ceste science ». Quelques mots de la préface destinent en particulier à l'orgue ces petites pièces imprimées cependant en quatre parties séparées, avec les intitulés ordinaires : dessus, haute-contre, taille, et basse (1).

Ce genre de compositions purement instrumentales, dont ne se souciaient guère les poètes de la Pléiade, si l'on en juge par les lignes de Ronsard tout à l'heure citées, dut occuper peu de place dans les séances de l'Académie de Baïf, et prendre au contraire une extension plus grande dans celles de Mauduit, qui en furent la continuation, mais une continuation modifiée. Jacques Mauduit, greffier des requêtes et compositeur de grand talent, installa chez lui après la mort de Baïf des concerts sur lesquels ne nous sont parvenus que des renseignements assez vagues : on sait cependant qu'un nombre très considérable

(1) Nous avons publié dans la *Rivista musicale italiana*, vol. V, 1898, p. 666, un fragment de composition tiré d'un manuscrit de la fin du XVIe siècle, dans lequel un texte latin d'Ovide, simplement récité, est enveloppé dans un accompagnement de luth.

(2) La Bibliothèque nationale possède les livres II à VII de ce recueil précieux.

(3) La partie de basse manque dans l'exemplaire de la Bibliothèque nationale.

(1) Bibliothèque nationale.

d'artistes y participaient, que l'équilibre jalousement maintenu chez Baïf entre la poésie et la musique y fut rompu au profit de cette dernière, et que l'épinette et les violes y furent sinon pour la première fois employées, du moins, si nous entendons les textes dans le sens le plus vraisemblable, pour la première fois nettement placées en évidence (1).

(*A suivre*). MICHEL BRENET.

(1) SAUVAL, t. II, p. 493. — MERSENNE, *Harmonie universelle*. Première préface générale.

UN PEINTRE MUSICIEN

L'âme des hommes voltige sur la musique.
CH. BAUDELAIRE.

VOICI la troisième exposition d'estampes qu'organise périodiquement la direction du Musée national du Luxembourg. En l'année 1897, on avait pu juger les travaux de M. Bracquemond, en 1898 ceux de M. Ferdinand Gaillard. Cette année, depuis le 1er juin, le public a été admis à admirer les lithographies originales de M. Henri Fantin-Latour.

Une approbation sans réserves doit être donnée à la voie dans laquelle est entrée l'administration en exposant, chaque année, les pièces les plus remarquables de l'art de la gravure, qu'on avait tant soit peu mis à l'écart, puisque notre Musée du Luxembourg donnait uniquement asile à la peinture, à la sculpture, à l'aquarelle. Les dessins eux-mêmes n'étaient là qu'en infime minorité. Des tentatives antérieures avaient, il est vrai, été faites dans ce sens; mais elles étaient restées sans résultat appréciable. Aujourd'hui, l'exposition publique de l'élite des gravures, lithographies, eaux-fortes, émanant de nos plus remarquables artistes, permettra de mettre en évidence une branche fort intéressante de l'art plastique. Voilà un encouragement précieux et un aiguillon puissant donnés à ceux qui révélèrent en cette partie des signes manifestes de personnalité. A ce titre, nul ne méritait mieux d'être mis en évidence que le noble et modeste artiste qui, pendant de longues années, a poursuivi sa tâche avec un courage surhumain, sans se soucier de l'opinion publique, produisant, à côté d'œuvres picturales de premier ordre, des pièces lithographiques qui s'éloignent de la tradition et révèlent chez leur auteur une conception idéale de l'art.

Que M. Fantin-Latour ait crayonné directement sur pierre ses lithographies, ou qu'il les ait dessinées sur papier de report et de préférence sur papier calque, il n'en a pas moins fait œuvre de novateur par la manière large dont il a compris ces procédés de grattages vaporeux, d'estompages gracieux. Jamais, jusqu'à ce jour, la lithographie n'avait donné pareil résultat. Dans son travail, il existe une telle fantaisie, une si belle audace, que c'est pour ainsi dire, un art nouveau, inauguré par lui. Du premier jet, sans recherches, ses conceptions originales ont atteint leur plus haute réalisation. En ces pages qui ont souvent captivé notre attention, le crayon court si librement, qu'elles se présentent à nous comme de délicates esquisses, de savoureux fusains, en lesquels la lumière et l'ombre forment de vives oppositions. Regardez-les à distance, et vous serez surpris du relief qu'elles accusent, du charme enveloppant des contours, de l'opposition heureuse des blancs et des noirs.

C'est la douceur d'un Prud'hon ou d'un Corrège unie à la vigueur d'un Delacroix que l'on se plaît à découvrir chez cet artiste, que l'on peut rattacher à l'époque du romantisme. Mais il n'est pas sans avoir étudié profondément d'autres maîtres et, dans nombre de ses toiles, nous découvririons une parenté avec les grands portraitistes des membres des corporations de Hollande. N'est-ce pas la douce clarté de Van der Helst, de Picter de Hooch ou de Nicolas Maas, qui illumine cette belle toile *Autour du piano*, dans laquelle l'auteur a groupé si simplement et sans accessoires inutiles quelques artistes ou amateurs épris de la divine muse Euterpe? Ce tableau appartient à notre confrère et ami M. Adolphe Jullien, et nous l'en félicitons; car il est peut-être, selon nous, le tableau le plus lumineux du peintre grenoblois (1).

(1) Né à Grenoble en l'année 1836, M. Fantin fut élève de son père. Théodore, et de Lecoq de Boisbaudran.

Et c'est par ce côté musical qu'il nous appartient et que sa figure mérite de prendre place dans cette revue. En effet, aussitôt qu'il mania le pinceau ou le crayon lithographique, M. Fantin-Latour associa la musique à la peinture. Passionné des grands maîtres, il emprunte ses sujets à leurs œuvres, se gardant bien de les traduire littéralement. Les Berlioz, Wagner, Schumann, Brahms, Weber, trouvent en lui le peintre de leurs rêves. Nous nous souvenons encore du vaillant artiste, quand dans un salon ami et en toute intimité, étaient interprétées les partitions alors peu connues du maître de Bayreuth. L'orchestre était petit, mais les artistes et les amateurs qui le composaient était remplis d'enthousiasme pour l'art nouveau. Ils étaient un peu ce que furent les apôtres prêchant la bonne parole aux premiers temps du christianisme. Là se trouvèrent réunis en communauté d'idées les Vincent d'Indy, E. Chabrier, Camille Benoit, E. Chausson, si prématurément disparu, maître Humperdinck, l'auteur d'*Hœnsel et Gretel*, qui écrivait pour notre petit orchestre les réductions des drames de R. Wagner, Adolphe Jullien, L. de Fourcaud, Garcin, Lamoureux, Boisseau et tant d'autres dont le souvenir m'efface.

M. Fantin-Latour et la compagne aussi douce qu'intelligente qui a su prendre à côté du maître une place modeste comme peintre de fleurs, ne manquaient à aucune de ces séances. Rentré chez lui, l'éminent artiste traduisait ses pensées musicales en des feuilles lithographiques qui eurent bientôt une vogue célèbre. Puis il entreprend le pèlerinage de Bayreuth pour entendre l'*Anneau du Nibelung* et ses larges improvisations ne font que croître. Voici une des belles planches inspirées par l'œuvre de Wagner : la *Scène du Vénusberg* (n° 32) d'une clarté superbe, dans laquelle Tannhæuser, enveloppé dans son large manteau et une main appuyée sur sa harpe, est fasciné par Vénus, alors que les compagnes de la déesse esquissent des poses plastiques aux sons de la flûte que module une jeune nymphe; puis, comme contraste, l'*Etoile du soir* (33), d'une tonalité absolument sombre, représentant Wolfram d'Eschembach contemplant l'étoile qui s'allume dans le ciel noir, près du sommet de la Wartburg. Ce sont les *Filles du Rhin* (36) évoluant gracieusement dans les ondes, alors que le nain Albérich guette le moment propice pour s'emparer de l'or tant convoité; c'est *Iseult* (47) agitant son voile blanc dans la nuit obscure et éteignant la torche qui fume, ou *Kundry* (42) s'élevant du gouffre profond au milieu des vapeurs pour répondre à l'évocation de Klingsor. C'est encore *Erda* (39) apparaissant toute blanche à Wotan, ou Sieglinde tendant à Siegmund blessé et affaissé dans la demeure de Hunding la corne remplie d'hydromel. Et que d'autres planches encore! Le *Finale du Vaisseau-Fantôme* (30), le *Prélude de Lohengrin* (35), le *Finale de l'Or du Rhin* (37), *Siegfried et les Filles du Rhin* (40), la *Prière de Rienzi* (43), le *Duo d'amour de Lohengrin* (46), la *Rencontre de Walther et d'Eva* (48). Lorsqu'on voit la maëstria, la poésie avec lesquelles M. Fantin-Latour a rendu vivantes de si merveilleuses improvisations, on aurait souhaité à M. E. Destranches un tel collaborateur pour son dernier volume : *Les Femmes de Wagner*. M. Adolphe Jullien avait été bien inspiré lorsqu'il eut recours à lui pour l'illustration de ses deux beaux ouvrages sur H. Berlioz et R. Wagner.

Mais l'hommage de l'artiste ne s'adresse pas au seul Richard Wagner; il va encore à d'autres grands maîtres, et les pages qu'il consacre à la glorification de Berlioz, Schumann, Brahms, Weber... ne sont ni moins nombreuses, ni moins intéressantes. Nul n'était mieux prédestiné à ceindre de lauriers la tête d'Hector Berlioz que celui qui, né dans les mêmes contrées que lui, se passionna pour son œuvre à une époque où les compatriotes du grand compositeur le considéraient un peu comme un fou. Aussi est-elle touchante, cette belle et vaste lithographie ayant pour titre : *L'Anniversaire*, souvenir du 5 décembre 1875 (n° 52)! Debout devant la stèle funéraire de Berlioz, apparaît la France en deuil, indiquant le nom du maître ainsi que la date de sa naissance, alors que, de la main droite, elle tient déroulée la liste de ses principaux chefs-d'œuvre. A gauche est assise, dans une attitude de désolation, la Muse, la tête dans ses mains et tenant la lyre. A droite, les héros ou héroïnes qui illustrèrent ses partitions : Marguerite, Didon, Roméo et Juliette, s'avancent, offrant au maître couronnes, palmes et fleurs. A droite une

figure ailée soulève des guirlandes; enfin, un personnage, qui est peut-être le peintre lui-même vu de dos, porte une couronne. L'œuvre a été reproduite plusieurs fois, comme nombre des lithographies du maître, avec ou sans modifications. Au salon de 1876, figurait un tableau de grandeur naturelle représentant le même sujet, et un pastel était exposé au salon de 1885 ainsi qu'à l'exposition de 1889. Sous le numéro 53, un autre hommage a été encore rendu à Berlioz, et l'illustre compositeur est représenté assis, drapé dans les plis d'un large manteau, entouré de figures allégoriques. Puis nous voyons défiler sous nos yeux, comme dans un enchantement, Didon assise, à la clarté de la pâle Phébé, écoutant les paroles d'amour d'Enée, agenouillé à ses pieds (7), l'*Enfance du Christ* (6), *Italie* (9), le *Ballet des Troyens* (10), *Sara la Baigneuse* (11), *Le Bal de la Symphonie fantastique*, dans lequel figure Berlioz *Lelio* (13), *Harold en Italie* (14), *Confidence à la nuit* (15), *La Damnation de Faust*, apparition de Marguerite (16), le *Nocturne de Béatrice et Bénédict*, pages plus poétiques les unes que les autres, dont quelques-unes avec des variantes.

Robert Schumann occupe également une place importante dans l'œuvre lithographique de M. Fantin-Latour. Le crayon vaporeux du maître grenoblois était appelé à retracer les figures touchantes et mystiques du maître de Zwickau, et nous ne croyons pas qu'un artiste de l'Allemagne moderne ait été capable de traduire aussi merveilleusement les nobles inspirations de l'auteur des *Scènes de Faust*, du *Paradis et la Péri*, de *Manfred*, des *Lieder* et de tant d'autres compositions géniales. Voyez plutôt et admirez ce Manfred, au milieu d'un paysage lumineux des Alpes, évoquant Astarté (23-24-25-26), ou cette figure rêveuse de femme nue dans le silence et la solitude de la nuit (28), ou la *Nuit de printemps*, en laquelle le poète regarde amoureusement une nymphe qui semble sortir des eaux (29), ou encore cette figure aérienne personnifiant une mélodie de Schumann (27) et enfin les deux belles allégories (54-55) à la mémoire du divin maître, que le philosophe Fréd. Nietzsche, en sa folie, jugea si mal !

Sur Johannès Brahms, l'émule de Schumann, que M. Fantin-Latour fut un des premiers à louanger, alors qu'il était un inconnu ou un méconnu en France, l'exposition du Musée du Luxembourg ne produit que deux sujets : la *Musique agenouillée, pensive*, avec la lyre, devant un marbre portant le nom du grand compositeur et, derrière elle, la Renommée aux ailes éployées (56), puis les *Poèmes d'amour* (20). Nous possédons dans notre collection une autre lithographie de M. Fantin, relative au *Rinaldo* de Brahms, présentant Renaud dans les jardins d'Armide.

C'est le premier acte d'*Obéron* qui a fourni à M. Fantin le sujet de sa vision (51).

Les pages qu'il a consacrées à Rossini (*Stabat Mater*, 21 — *Sémiramide*, 22) prouvent certes l'éclectisme de l'éminent artiste. Il semble, toutefois, que l'hommage rendu au talent facile du maître italien étonne quelque peu, après la glorification de maîtres dont le génie méritait d'être mis en lumière par un artiste tel que lui.

En dehors de ces lithographies, traduisant librement les inspirations des maîtres de l'art musical que nous venons de citer, ont été exposées des compositions générales ayant trait soit à la musique, soit à des sujets littéraires ou mythologiques, — des pièces à la mémoire de Victor Hugo, d'Eugène Delacroix et enfin des études de nu, de fleurs, etc. Nous avons cru remarquer que toutes les œuvres lithographiques du maître grenoblois ne figuraient pas en cette exposition organisée au Luxembourg l'observation en a déjà été faite pour la page relative au *Rinaldo* de Johannès Brahms. La collection qu'en possède notre ami M. Antoine Lascoux, particulièrement en ce qui concerne la musique, est peut-être plus complète : c'est un musée unique en son genre, que nous avons été à même d'admirer souvent, alors que nous avions des réunions musicales chez ce passionné de la muse Euterpe.

Nous ne pouvons mieux conclure qu'en citant les dernières lignes de l'excellente étude consacrée à M. Fantin par M. Léonce Bénédite conservateur du Musée du Luxembourg : « Ce peintre, si savant qu'il ait été dans son art, a surtout été moins un virtuose et un praticien qu'un créateur et un poète. Car, dans sa nature fière, tendre et sauvage, on peut dire que M. Fantin n'a aimé que les grandes idées, les belles formes et les âmes d'élite et qu'il n'

peint que les êtres et les choses qu'il a aimés. »

HUGUES IMBERT.

A BAYREUTH

Nous recevons d'un de nos lecteurs la lettre suivante :

« MON CHER DIRECTEUR,

» Voulez vous permettre à un de vos lecteurs assidus de vous transmettre, lui aussi, ses impressions sur la première série des représentations à Bayreuth? Ce qui m'y pousse, c'est que sur beaucoup de points, je ne puis partager toutes les appréciations de votre collaborateur Marke, que je n'entends du reste pas contredire. Mon seul but est de constater qu'il y a eu des impressions un peu différentes, et tout d'abord en ce qui concerne la direction de *Parsifal* par le capellmeister Fischer, de Munich. Elle a été sous tous les rapports irréprochable et bien au niveau de ce qu'on avait entendu jadis sous Levy et Mottl, au point de vue orchestral s'entend. Hans Richter en a été enchanté et je l'ai entendu adresser à son collègue les éloges les plus chaleureux.

» Où je ne suis plus du tout d'accord avec votre correspondant, c'est au sujet de Mlle Ternina dans Kundry. J'ai vu dans ce rôle la Materna et la Malten. Eh bien, la Ternina a fait saillir des côtés tout à fait nouveaux du rôle, délicieusement fins et émouvants. Je dirai même qu'à mon sens, jamais le rôle de Kundry n'a été compris et rendu d'une façon aussi complète. J'ai vu cette belle artiste à Londres et à Munich dans Brunnhilde, Elisabeth et Fidelio, et maintenant dans Kundry à Bayreuth, et mes impressions n'ont pas varié : je la tiens pour la plus grande tragédienne lyrique que possède actuellement l'Allemagne. Chose étrange, à Wahnfried, on ne paraît pas l'apprécier comme telle, mais elle n'est pas la seule grande artiste qu'on n'y apprécie pas à sa valeur. Je conviens qu'Amfortas (M. Schutz) et Klingsor (M. Popovici) ne nous ont pas donné dans leur personnage l'équivalent des belles créations de Scheidemantel et de Planck, mais il ne faut pas exagérer : si leur interprétation n'a pas été supérieure, elle a du moins été correcte et convenable. Je vous abandonne le Dr Krauss (Gurnemans), dont le jeu a été ridiculement gauche et raide encore qu'il ait chanté noblement sa partie. Il faut lui tenir compte de ce fait qu'il apparaissait pour la première fois sur les planches. C'est un chanteur de concert très distingué. La métamorphose dramatique ne lui a pas été favorable.

» Même mésaventure est advenue au baryton Sistermans, de Francfort, dans le rôle de Pogner. On comptait beaucoup à Bayreuth sur cet artiste de réputation, bien qu'il fût complètement novice à la scène. Ç'a été un four lamentable. Le Hans Sachs de M. Demuth, de Vienne, m'a paru mou et sans caractère, le Stolzing du ténor Ernest Krauss sans distinction et vulgaire, le David (Schramm) insuffisant; l'Eva (Mlle Gadski) froide et sans conviction. N'avaient été le Beckmesser de M. Friedrichs, le Kothner de M. Heidekamp et la Madeleine de Mme Schumann-Heinck, je pourrais dire que l'interprétation a été exécrable. Il a fallu toute la maîtrise de Richter pour sauver, grâce à l'orchestre, ce qu'il y avait à sauver dans cette exécution très imparfaite des *Maîtres Chanteurs*. Que nous sommes loin de celles de 1888!

» Quant à M. Siegfried Wagner, tout en reconnaissant qu'il a fait de très grands progrès comme chef d'orchestre, et bien qu'il faille admirer l'habileté avec laquelle, malgré son peu d'expérience, il a su se tirer d'une tâche écrasante, il faut bien convenir que dans la première série de l'*Anneau du Nibelung*, il s'est passé à l'orchestre beaucoup de choses fâcheuses; que la masse instrumentale n'a pas eu cette solidité de rythme, cette limpidité dans le tissu polyphonique, cette plasticité des thèmes que nous donnent les chefs de premier ordre. Avoir Richter sous la main et nous octroyer M. Siegfried Wagner, c'est infliger à ce dernier un échec certain. Sur ce point, nous sommes, je crois, tous d'accord.

» En attendant la deuxième série de l'*Anneau du Nibelung*, notons une représentation des *Maîtres Chanteurs* avec M. Van Rooy dans le personnage de Hans Sachs. L'admirable artiste y a été absolument supérieur, comme dans son interprétation de Wotan. Diction impeccable, beauté de l'organe, profondeur du sentiment, humour et fantaisie, il a réalisé magnifiquement la belle et noble figure du cordonnier-poète. Dans le rôle de David, M. Breuer, l'excellent Mime des *Nibelungen*, avait été substitué à M. Schramm, et ç'a été tout à l'avantage du rôle. Mlle Kernic, dans le rôle d'Eva, a été infiniment supérieure à Mme Gadski. Dans *Parsifal*, nous avons eu successivement M. Burgstaller, bien près d'être parfait, et M. Schmedes, le ténor de l'Opéra de Vienne, très supérieur, lui aussi, à M. Gerrhauser; Mme Gulbranson dans Kundry; M. Wachter, de Dresde, dans Gurnemans, meilleur acteur que Krauss.

» Il y a toujours un monde fou. Aux représentations du 7 et du 8 août, on remarquait la présence des maëstri italiens Perosi, Giordano et Toscanini. Je vous fais grâce des personnages princiers! »

Chronique de la Semaine

PARIS

MM. Chapuis, professeur au Conservatoire, inspecteur général de l'enseignement musical, et Bédorez, directeur de l'enseignement de la ville de Paris, viennent de réorganiser l'Orphéon de Paris, créé par Charles Gounod sous l'Empire, dirigé quelque temps par Bazin et qui s'était dissous il y a quelque vingt à vingt-cinq ans.

La réorganisation est même aujourd'hui si parfaite, qu'on a pu retenir dernièrement au Cirque d'Hiver, en une sorte de répétition générale pour l'Exposition, douze cents voix environ : quatre cent cinquante d'hommes, une centaine de femmes et de jeunes filles et six à sept cents d'enfants.

Tous ces choristes sont les élèves des cours de musique institués par la ville de Paris, et c'est pour pouvoir exposer en quelque sorte cet enseignement que MM. Bédorez et Chapuis ont eu l'idée de donner à l'Exposition universelle des auditions de leurs élèves de l'enseignement musical et, dans ce but, de réorganiser l'Orphéon de Paris, qui eut jadis tant de succès et reçut les plus chauds encouragements officiels.

Le nouvel Orphéon de Paris se fera donc entendre l'an prochain dans l'enceinte de l'Exposition.

⚜

Aussitôt rentré à Paris de son voyage au Brésil, M. Camille Saint-Saëns a eu une entrevue avec M. Albert Carré ; directeur et compositeur se sont occupés de *Proserpine* et de *Javotte*, aux répétitions desquels ont doit se mettre dès le commencement de la saison.

Javotte, dont le livret est de M. J.-L. Croze, formera un spectacle avec *Proserpine*, qui sera reprise solennellement avec une distribution de premier ordre que nous donnerons bientôt.

⚜

Il paraît que durant l'Exposition, on va tenter une exploitation de la musique religieuse avec des œuvres musicales dûment classées parmi les chefs-d'œuvre, qu'elles soient signées de Mozart ou de Hændel, d'Haydn ou de Wagner, de Gounod ou de M. Massenet. Il s'agirait de donner dans l'église Saint-Eustache des auditions d'œuvres magistrales de musique sacrée, à l'exemple de celles qui ont eu lieu dans la cathédrale de Dresde ou dans l'église des Saints-Apôtres, à Rome. C'est un chanoine de Paris qui a eu cette idée, à laquelle l'archevêque a déjà donné son approbation ; et M. Eugène d'Harcourt serait dès maintenant désigné pour présider à cette « exposition d'art musical religieux » en recrutant trois cents chanteurs, sans parler de l'orchestre, et en faisant édifier les tribunes nécessaires. C'est le soir, à la lueur de milliers de becs de gaz, dit le programme-annonce, que seraient célébrées ces fêtes sacrées de l'art musical.

BRUXELLES

Favorisés par le temps, les concerts du Waux-Hall jouissent cette année d'une vogue exceptionnelle, juste récompense des efforts dépensés pour multiplier les attraits de ces exécutions estivales. Les auditions de solistes se succèdent sans cesse, et M. Rühlmann compose pour l'orchestre des programmes variés et choisis, dans lesquels il a très heureusement introduit des pages classiques qui n'avaient guère figuré au répertoire les années précédentes. Les symphonies des grands maîtres, notamment, y ont été représentées par d'importants fragments ou ont même fait l'objet d'exécutions intégrales, d'ailleurs très soignées. C'est là une innovation à laquelle on ne peut qu'applaudir.

Parmi les solistes qui se sont fait entendre ces derniers jours, une mention spéciale revient à M^lles^ Gottrand et Maubourg, deux artistes que l'on reverra avec plaisir à la Monnaie cet hiver. Toutes deux ont été unanimement applaudies, et ç'a été un régal de les entendre dans des œuvres particulièrement appropriées à leurs moyens vocaux (ne leur impose-t-on pas parfois, au théâtre, des tâches quelque peu à côté, sinon au-dessous de leurs aptitudes ?)

M^lle^ Gottrand a fait preuve de qualités de grâce et de finesse qui ont été fort goûtées, encore qu'elles ne pouvaient, dans une audition en plein air, être appréciées que d'une partie relativement restreinte du public.

C'est dans un rayon beaucoup plus étendu que la voix de M^lle^ Maubourg, vibrante et mordante à souhait, a fait sentir son charme souverain, et grâce à une articulation vraiment remarquable, l'on n'a rien perdu des paroles des mélodies de Chaminade et de A. Holmès que la gracieuse artiste avait inscrites au programme. Rarement celle-ci nous avait paru être aussi bien en voix. Voilà qui nous promet de vives satisfactions pour la saison d'hiver, si nos directeurs veulent bien confier à leur pensionnaire des rôles dignes de son talent. Le succès de M^lle^ Maubourg, l'autre soir, aura été l'un des plus marquants de cette saison d'été ; les nombreux auditeurs ne se lassaient pas d'applaudir la jeune artiste, qui répondrait au désir de tous en se faisant entendre à nouveau avant que nos musiciens quittent les ombrages du Parc pour aller reprendre leur place à la Monnaie.

J. Br.

⚜

L'Art moderne annonce que le Quatuor Ysaye, que des questions personnelles avaient désagrégé, au grand dam des amateurs de hautes et fortes

jouissances artistiques, sera reconstitué l'hiver prochain. Il se fera entendre à Bruxelles, à Paris, à Londres et à Berlin.

Cette nouvelle sera accueillie avec joie parmi tous ceux qui ont le culte de la musique. Le Quatuor Ysaye a, en effet, par la perfection de ses interprétations des œuvres classiques et modernes, atteint un niveau d'art auquel nul autre n'est parvenu à se hisser. Comme la plume du Cid, il avait accroché l'archet du premier violon si haut que personne n'arriva à le décrocher. La reconstitution du Quatuor Ysaye nous promet une somme de jouissances musicales dont tous ceux qui ont suivi les séances des *XX*, de la *Libre Esthétique* et de la Maison d'Art sont à même d'apprécier la rare saveur.

CORRESPONDANCES

AVIGNON. — Je vous ai déjà signalé les assises de musique religieuse et d'art comparé tenues à Avignon les 3, 4 et 5 août et organisées par la *Schola cantorum*, l'école bien connue de musique religieuse dont MM. Charles Bordes et Vincent d'Indy se sont constitués les apôtres et qui a été fondée pour encourager l'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne, la remise en honneur de la musique palestrinienne, la création d'une musique religieuse moderne et l'amélioration du répertoire des organistes.

Les fêtes d'Avignon ont été brillantes. Quelle que fût la confiance des organisateurs en la réussite de ce congrès, il n'est pas douteux que le succès obtenu ait encore dépassé leur attente. En dépit d'une publicité tardive, les auditeurs étaient accourus si nombreux que, plus d'une fois, un certain nombre de personnes qui n'appartenaient pas à la catégorie des congressistes proprement dits n'a pu assister aux réunions, faute de place.

Le programme des fêtes, élaboré par MM. Vincent d'Indy et Charles Bordes, réunissait les noms, pour la section des conférences, de M. Ferdinand Brunetière, de l'Académie française; de M. l'abbé Requin, archiviste poléographe; de MM. Pierre Aubry et Amédée Gastoué, et, pour la partie musicale, des Chanteurs de Saint-Gervais de Paris, unis aux chanteurs de Saint-Joseph de Marseille; de M^lle^ Eléonore Blanc, soprano solo des Concerts Lamoureux; de M^me^ J.-T. d'Avignon; de M. Ch. Tournemire, organiste de Sainte-Clotilde, de Paris; de M. Warmbrodt, ténor solo des concerts du Conservatoire; de M. Daraux, baryton solo des Concerts Colonne; de M. C. Do, basse solo; enfin, de nombreux artistes d'Avignon et autres villes, engagés pour composer ou compléter l'orchestre et les chœurs.

De la belle conférence de M. Brunetière sur le *Génie latin*, je retiendrai seulement, ici, le passage où, parlant de l'Angleterre, l'éloquent académicien disait : « Le plus progressif des peuples en est aussi le plus traditionnel : il est resté anglais. Restons donc latins, concluait M. Brunetière, et par nos racines demeurons attachés fermement à notre sol natal. Abreuvons-nous aux sources allemandes, anglaises, empruntons les métaux étrangers, mais pour les fondre dans le moule français. » Pareille recommandation pourrait être faite aux créateurs des œuvres d'art; et Wagner, s'adressant autrefois aux jeunes musiciens français, leur tenait à peu près le même langage.

Obligé de nous restreindre, nous ne pouvons que mentionner, malgré le talent des distingués conférenciers, les études de M. Amédée Gastoué sur le *Chant grégorien*, avec exemples chantés; celle de M. Pierre Aubry sur l'*Intérêt des études scientifiques et historiques dans l'enseignement de la musique*, et l'intéressante communication de M. l'abbé Requin sur *Elzéar Genet*. M. Charles Bordes, dans une causerie très attachante, a traité du *Style polyphonique* et de la forme de la mélodie palestrinienne, qui appartient au genre de la mélodie continue. Il a encore initié son auditoire, avec une érudition faite de simplicité et de charme, à quelques particularités curieuses de la messe d'Elzéar Genet, chantée dans la matinée à l'église Saint-Agricol et dont je dirai un mot tout à l'heure.

La conférence de M. Vincent d'Indy avait pour titre : *De Bach à Beethoven;* après avoir rappelé que les grands artistes sont les résultantes des forces antérieures, M. Vincent d'Indy a étudié les ancêtres de Beethoven, c'est-à-dire : Charles-Philippe-Emmanuel Bach et W. Rust, qui ont relié Beethoven au grand Sébastien Bach. M. Vincent d'Indy a fait suivre sa remarquable conférence de l'interprétation magistrale d'une *Fantaisie* de Philippe-Emmanuel Bach, de la *Lamentation* de Rust et d'une *Sonate* de Beethoven.

En ce qui concerne les auditions musicales, je mentionnerai d'abord les trois saluts solennels donnés à la métropole Notre-Dame-des-Doms et à l'église Saint-Pierre, pendant lesquels les exécutions du plain-chant selon la méthode grégorienne alternaient avec les grands chorals de Franck ou de Bach, interprétés par M. Tournemire, et avec les motets de Palestrina, Vittoria, Josquin des Prés, etc., sous la direction de M. Ch. Bordes. Il nous sera permis d'ajouter, à l'honneur de la paroisse Saint-Joseph de Marseille et de l'érudit et modeste Don Grosso, directeur de la maîtrise de cette paroisse, que, durant les trois jours du congrès, les Chanteurs de Saint-Joseph ont été unis à leurs grands aînés les Chanteurs de Saint-Gervais, et ce groupement a rendu ainsi possibles, avec un aussi superbe déploiement de masses chorales, les grandes auditions de Palestrina, de Don Perosi et de César Franck.

M. Bordes a eu la bonne pensée de faire enten-

dre une messe d'Elzéar Genet, le compositeur né à Carpentras (de là son nom de *il Carpentrasso* ou *Carpentras*) dans la seconde moitié du XVe siècle. On sait qu'Elzéar Genet se trouvait à la cour du roi Louis XII quand il fut appelé à Rome par le pape Léon X, dont il devint le maître de chapelle, et qu'il finit ses jours à Avignon avec le titre de doyen du chapitre de Saint-Agricol. Elzéar Genet a laissé quatre volumes de compositions musicales édités à ses frais. Le premier volume est un recueil de cinq messes sur des thèmes de chansons populaires. La messe exécutée à Avignon a été écrite sur la chanson : *A l'ombre d'un buyssonet;* elle reste curieuse et intéressante jusque dans la rudesse naïve de ses procédés de composition. Les Chanteurs de Saint-Gervais et de Saint-Joseph, qui l'ont interprétée, étaient massés dans le chœur de l'église Saint-Agricol, au-dessus même du tombeau du compositeur.

Je signalerai encore une belle audition de musique religieuse, extra-liturgique, comprenant les anciens maîtres de l'oratorio antérieurs à César Franck et à Don Lorenzo Perosi : ainsi Carissimi, Hændel, H. Schütz, J.-Séb. Bach, Mendelssohn et J. Haydn, et donnée avec le concours de Mlle Eléonore Blanc, de M. Warmbrodt, de M. Daraux et des chœurs.

Mais les exécutions musicales les plus impatiemment attendues des membres du congrès consistaient dans des fragments des *Béatitudes* de César Franck et dans la deuxième partie de la *Résurrection du Christ* de Don Lorenzo Pérosi.

Les fragments superbes des *Béatitudes* (prologue et 8e) ont produit, — ai-je besoin de le dire? — un effet considérable. Il a fallu toute la science et toute l'habileté de M. Vincent d'Indy, l'éminent auteur de *Fervaal*, pour obtenir une exécution aussi hautement artistique, malgré la multiplicité des agents mis en mouvement : les interprètes, empruntés à Paris, Marseille, Avignon et autres villes voisines étaient au nombre de cent cinquante.

Fort belle aussi a été l'exécution de la deuxième partie de la *Résurrection du Christ*, conduite par M. Charles Bordes avec l'autorité et l'intelligence que l'on devine. Cette partition, acclamée en Italie, peu goûtée en Allemagne et diversement appréciée à Paris, est une œuvre inégale et qui témoigne de la jeunesse de son auteur; mais elle est écrite avec beaucoup de sincérité et prend son point d'appui dans l'oratorio carissimien. Aussi, malgré les défauts nombreux que présente cette partition, se dégage-t-il de plusieurs de ses pages une émotion communicative.

Tel est le sommaire des solennités données à Avignon sous le patronage de son archevêque. Et, comme lendemain de ces fêtes, nous verrons se fonder dans l'ancienne capitale du Comtat l'école préparatoire de la *Schola cantorum*. Ce sera la création de la grande école de musique religieuse que M. Bordes rêvait d'établir dans le midi de la France et qu'il eût dépendu de Marseille de posséder !

H. B. de V.

BORDEAUX. — Le *Couronnement de la Muse* de M. Gustave Charpentier. Après Paris et Lille, Bordeaux voulut, lui aussi, couronner sa muse, et l'administration des Concerts Promenades, sorte de casino estival bordelais, réalisa une lucrative recette. M. Gabriel Marie, chef d'orchestre attitré de ces concerts en plein air et fervent admirateur de la musique de M. Gustave Charpentier, fut l'actif organisateur de cette fête populaire, et, aidé d'un comité de patronage où figuraient des notabilités locales, dirigea avec une infatigable ardeur les répétitions préparatoires. L'élection de la muse donna lieu à des manifestations diverses, assez bruyantes même pour priver l'auditoire de discours annoncés et attendus. Heureusement que ces incidents — regrettables assurément — ne se renouvelèrent pas avec la même violence pendant l'exécution du *Couronnement de la muse*, qui eut lieu le 23 juillet sur la grand'place de la ville, devant une foule immense, et, à part quelques exceptions, suffisamment silencieuse. M. Charpentier avait bien voulu venir en personne diriger l'exécution de son œuvre et partager les succès de sa muse... Un nombre considérable de musiciens participèrent à cette cérémonie : un orchestre complet, deux musiques militaires, des cuivres, des cloches, des chœurs et des danseuses recrutées un peu partout. Avec une telle multiplicité de moyens, on aurait pu entendre une partition de plus majestueuses proportions, à visées plus hautes et moins populacières que celle que dictèrent à M. Charpentier ses aspirations vaguement humanitaires — dont nous ne songeons pas d'ailleurs à contester la louable générosité.

A en croire ses amis, l'auteur du *Couronnement de la muse* s'efforça, suivant ses propres expressions, d'être le poète « idoine à louanger » le peuple, à exprimer musicalement les joies et les douleurs de la foule, à célébrer en un mot, nouveau Berlioz, non quelque héros à la tragique destinée, mais une ouvrière élevée par ses semblables à la dignité de muse, vivante personnification de la jeunesse et de la beauté. A vrai dire, nous hésitons, après l'audition de l'ouvrage, à trouver que ces vastes ambitions aient été réalisées, et il nous faut humblement avouer que le sens de ce spectacle resta le plus souvent obscur pour notre entendement. Nous ne parlerons pas ici du style bizarre et incohérent du poème, sinon pour constater que M. Charpentier eut soin de le maintenir assez général, ou d'indiquer même des variantes pour lui permettre de reservir aux couronnements de rosières locales dans le plus de chefs-lieux de canton possible de notre beau pays de France. Nous ne rechercherons pas davantage si cette muse, l'élue, l'évocatrice de beauté, veut symboliser les charmes de l'éternel

féminin, ou les veitus recommandables de l'ouvrière sage, ou encore l'idole de tout un peuple, — puisque l'auteur a négligé de nous donner des clartés sur ce point pourtant capital. Quant au Pierrot qui mime, avec des gestes décousus, la douleur de l'humanité souffrante, sa psychologie nous paraît aussi par trop sommaire, pour ne pas dire incompréhensible, et nous ne pouvons guère nous intéresser à cet étrange pantin... Parlons plutôt de la partie musicale de l'œuvre, construite sur plusieurs *cris* de Montmartre « Voilà l' plaisir, mesdames », « V' là les beaux canards », etc., circulant avec aisance dans la trame symphonique, quoique parfois d'une façon un peu arbitraire, et louons la discrétion avec laquelle l'auteur a usé des masses chorales et instrumentales. Malheureusement, bien des détails ont échappé aux oreilles les plus attentives, à cause du brouhaha de la foule, et c'est surtout à la lecture de la partition que nous devrions nous en référer pour nous faire une opinion. Aussi bien l'eussions-nous préféré, car nous n'aurions pas à regretter ici la fâcheuse idée qu'a eue M. Charpentier de remplacer à Bordeaux toute la fin de son œuvre, où perçait une émotion discrète et sincère, par une tonitruante *Marseillaise*, qui accentue de singulière façon la recherche de l'effet facile et le désir de n'oublier aucun des ingrédients du succès, voire les plus rebattus.

Mais nous aurions tort sans doute d'attacher une trop grande importance à un ouvrage conçu évidemment avec quelque hâte, en vue d'une cérémonie quelconque, et de juger l'auteur des *Impressions fausses* et de *Louise* sur une production dont le principal mérite est d'affirmer les pensées de désintéressement que M. Charpentier professe à l'égard de ses semblables. Espérons que l'indiscutable tempérament de ce musicien trouvera bientôt l'occasion de se manifester plus dignement et de donner enfin sa mesure. Quelles que puissent être nos préférences pour un art tout différent, nous avons toujours suivi avec intérêt les œuvres de M. Charpentier et apprécié la liberté de leur allure, bien que la nature de ses idées mélodiques manque souvent de distinction et qu'il confonde quelquefois la puissance avec le bruit. Nous voudrions le voir s'attacher à des ouvrages plus sérieusement mûris et ambitionner des succès plus durables. La première représentation de *Louise* à l'Opéra-Comique nous dira ce que peut donner au théâtre le musicien populaire que paraît vouloir être M. Charpentier. En attendant cette épreuve, qui pique la curiosité de tous, félicitons-le d'avoir d'aussi bons amis que l'actif M. Gabriel Marie et son comité de patronage, à qui il doit d'avoir vu la muse couronnée à Bordeaux, et souhaitons-lui pour Le Mans, où il a bien voulu, huit jours plus tard, accepter de diriger encore son *Couronnement*, une apothéose populaire digne de ses plus beaux rêves.

GUSTAVE SAMAZEUILH.

LONDRES. — Les deux seules questions musicales qui occupent les journaux anglais par ces chaleurs accablantes sont : 1° la question du diapason normal ; 2° la question de la musique le dimanche.

La Grande-Bretagne est peut-être le seul pays qui ait conservé un diapason différent de celui des autres nations européennes. Ce diapason est presque d'un demi-ton plus haut que le diapason normal. Le développement de la musique en souffre par la raison que les sociétés provinciales tirent leurs artistes instrumentistes des régiments, et comme tous les instruments en usage dans l'armée anglaise sont au-dessus du diapason normal, les chanteurs se refusent à chanter.

Le ministre de la guerre, la Chambre des communes, ont reçu des députations les priant de se soumettre au diapason normal, mais ces messieurs, qui ne connaissent absolument rien à la musique, ont refusé de s'occuper de la question.

Malgré l'exemple de l'orchestre Lamoureux et de celui de l'opéra de Covent-Garden, on continue d'affirmer que le diapason anglais donne beaucoup plus de brillant aux exécutions !

A un concert Wagner, dirigé récemment par sir Frederick Bridge, on s'est servi des deux diapasons dans le courant de la soirée !

Heureusement, le diapason normal a ses champions. La maison Broadwood, les facteurs de pianos, ont commencé la campagne contre le diapason anglais en annonçant qu'ils ont adopté le diapason normal définitivement. Ceci veut dire que 20,000 pianos accordés au diapason normal seront distribués dans les différentes parties du pays.

Quant à la question de la musique le dimanche, cela devient sérieux dans certaines parties de l'Angleterre, où les bigots sont les maîtres. On se rappellera la campagne menée contre les concerts du dimanche à Queen's Hall, à Londres. Puis les deux journaux le *Daily Mail* et le *Daily Chronicle*, qui avaient publié une édition du dimanche qu'ils ont dû retirer devant la violente campagne que les amateurs du repos dominical menaient contre eux.

Or, il vient d'arriver quelque chose d'analogue dans la station balnéaire de Ramsgate. Le conseil municipal de cette ville s'est réuni la semaine dernière pour considérer s'il était possible de permettre l'exécution dans le parc, par l'orchestre du Casino, de pièces de caractère religieux. De fortes députations de la plupart des églises de la ville se sont montrées très hostiles à cette mesure, alléguant que le jour du Seigneur ne pourrait être observé à la lettre. Par contre, les partisans de la réforme ont fait remarquer que les citadins qui viennent passer quelques jours, y compris le dimanche, dans cette ville, s'ennuieront mortellement s'ils n'ont pas au moins la distraction d'écouter l'orchestre, dans le parc, le dimanche après midi.

Après une chaude discussion, une majorité de

une voix a donné tort aux partisans de la musique le dimanche. Il a été décidé que la question serait définitivement réglée à la fin de la saison balnéaire. En attendant, il n'y aura pas d'orchestre.

Les concerts-promenades reprendront à Queen's Hall le 26 de ce mois, et à Covent-Garden le 2 septembre.

Presque tous les compositeurs anglais y paraîtront comme chefs d'orchestre.

Voici les noms de ceux qui figureront au programme comme compositeurs : Sir Alexander Mackenzie, sir Hubert Parry, Walter Macfarren, Ebenezer Prout, Villiers Stanford, Frederick Cowen, William Cummings, Edward German, Hamish Mac Cunn, Edward Elgar, Cobridge Taylor, J. Rœckel, Lee Williams et Bernard de Lisle.

Un grand nombre de chanteurs et d'instrumentistes ont été engagés, dont les noms seront publiés d'ici peu.

Paul Magny.

NOUVELLES DIVERSES

Berlin, qui souffre déjà d'une pléthore de concerts, va, paraît-il, s'enrichir d'une nouvelle institution de concerts, à laquelle, dit-on, l'Empereur s'intéresse tout particulièrement. La direction de l'entreprise serait entre les mains de M. Lœwenstein, l'organisateur des concerts Seidl à New-York. C'est à la salle Kroll que ces concerts auraient lieu, sous la direction de divers capellmeister célèbres, indigènes ou étrangers. L'orchestre comprendrait cent instrumentistes. Les auditions se feraient le lundi soir, la répétition générale publique, le dimanche après midi. Les concerts seraient au nombre de dix. Dès à présent, l'impresa annonce son premier concert pour le 29/30 octobre, sous la direction de M. Hermann Zumpe, et avec le concours de César Thomson; le second concert le 12/13 novembre, serait dirigé par le maëstro Mascagni; M. Lamoureux dirigerait le troisième, avec Mme Lilli Lehmann comme soliste, le 26/27 novembre; on ne sait pas encore qui dirigera le quatrième concert et les suivants.

Dans le monde musical de Berlin, on accueille assez froidement cette nouvelle institution, et l'on doute qu'elle se maintienne à côté des Concerts philharmoniques, sous la direction de MM. Weingartner et Nikisch.

— Le concours de la fondation Meyerbeer, à Berlin, comprend cette année trois prix : le premier pour une double fugue pour chœur, le second pour une ouverture à grand orchestre, et le troisième pour une cantate : *Coriolan devant Rome*, d'après le poème de Th. Rehbaum. Ces trois prix réunis forment un total de quatre mille cinq cents mark. Pour les conditions du concours, s'adresser à l'Académie des Beaux-Arts, à Berlin.

— Le vingt-et-unième congrès de l'Association littéraire et artistique internationale se réunira du 23 au 30 septembre prochain, à Heidelberg. Voici le programme des travaux mis à l'ordre du jour de la réunion :

1° Du droit moral de l'auteur sur ses créations : MM. Lermina, Marc, Maillard, Vaunois (*a*. Droit, pour l'auteur de toute production de l'intelligence, de faire reconnaître sa qualité d'auteur et d'agir en justice contre quiconque s'approprierait le mérite de l'œuvre. — *b*. Droit d'interdire la reproduction de son œuvre, sous une forme quelconque, sans son consentement. Les créanciers de l'auteur peuvent-ils vendre le droit de reproduire l'œuvre? — *c*. Droit, pour l'auteur qui a cédé son œuvre, de faire respecter sa qualité d'auteur et de s'opposer à ce que le concessionnaire reproduise l'œuvre, ou l'expose modifiée ou altérée, ou en fasse un usage non prévu par le contrat. — *d*. Droits de l'exécuteur testamentaire ou des héritiers pour faire respecter le droit moral de l'auteur. Pouvoirs des tribunaux pour assurer le respect de l'œuvre, même à l'égard des héritiers et après que l'œuvre est tombée dans le domaine public.)

2° De la protection des œuvres de l'art appliqué : M. Soleau.

3° Rapports sur la jurisprudence, l'état des esprits et le mouvement législatif dans les divers pays :

a. Etude sur la préparation d'une nouvelle loi allemande. Examen des principales réformes désirables : M. Osterrieth.

b. Etat des travaux préparatoires de la loi anglaise : M. Iselin.

c. Projet de réforme de la loi italienne : M. Amar.

d. Le projet de loi russe : M. Halpérine-Kaminsky.

e. La propriété littéraire en Roumanie : M. G. Djuvara.

f. La propriété littéraire aux Etats Unis : M. Paul Oeker.

Les adhésions doivent être envoyées à M. Jules Lermina, secrétaire perpétuel de l'Association, dont le siège social se trouve à l'Hôtel des Sociétés savantes, 28, rue Serpente, à Paris.

— En Hongrie vient de s'éteindre la famille des comtes de Brunswick, dont le nom est bien connu de tous les admirateurs de Beethoven. Point n'est besoin d'avoir étudié la biographie consacrée au maître par Thayer pour savoir que l'auteur de *Fidelio* entretenait des relations fort amicales avec le comte Frantz de Brunswick, auquel est dédiée l'admirable *Sonata appassionata* (op. 57), et avec sa femme, la comtesse Thérèse de Brunswick, dont le nom figure sur le titre de la *Sonate* op. 78. Les relations entre Beethoven et la charmante comtesse avaient un caractère romanesque dont parlent tous les biographes du maître. Celui-ci est même allé deux fois en Hongrie pour passe

quelque temps chez le comte et la comtesse de Brunswick, dans leur superbe domaine de Martonvàsàr. On montre encore, dans ce château, la chambre que Beethoven a occupée lors de ses visites. Le comte Géza de Brunswick, petit-fils de l'ami de Beethoven, a vendu ce domaine il y a quelques années et s'est retiré à Vienne, où il vient de mourir sans enfants, dernier rejeton de la famille hongroise de Brunswick. Le château illustré par le séjour de Beethoven appartient actuellement à un brasseur viennois. *Sic transit gloria...*

— Un musicien de Chicago, M. Kupferschmidt, vient de payer 50,000 francs le stradivarius dont le célèbre violoniste Wilhelmj s'est servi pendant longtemps. C'est probablement le prix le plus élevé qu'on ait jamais payé pour un violon. Nous ne nous souvenons pas, en effet, d'avoir, en vente publique, vu monter un instrument à ce prix.

— Le concert donné récemment à Berlin en l'honneur de Joseph Joachim a produit une recette nette de 5,348 marcs. M. Joachim, prié par le comité de disposer de cette somme, a attribué 3,000 marcs au monument de Haydn, Mozart et Beethoven qu'on érige à Berlin, et le reste à la statue du jeune Gœthe, étudiant à Strasbourg, qu'un comité se propose d'ériger dans cette ville.

— D'un travail fort intéressant de M. Alfredo Untersteiner sur le fameux compositeur allemand Hasse, publié par la *Gazetta musicale* de Milan, nous extrayons quelques détails curieux. Hasse, on le sait, était compositeur et maître de chapelle de la cour de Dresde, et sa femme, la célèbre Faustina, cantatrice de premier ordre, faisait les beaux jours du théâtre dont il dirigeait l'orchestre. Voici quels étaient les traitements des principaux artistes de ce théâtre : Hasse, 3,000 thalers; Migliavacca, poète de cour (librettiste), 1,200; Faustina Hasse, 3,000; Teresa Albuzzi, 3,000; Angela Monticelli, 4,000; Venturo Rochetti, 2,400; Giovanni Belli, 2,200; Angelo Amorevoli, 2,800; Francesco Cattaneo, chef des premiers violons, 1,200. Les frais de personnel pour l'opéra s'élevaient à 58,352 thalers, pour le ballet à 23,930. L'orchestre comprenait, outre son chef, un accompagnateur au piano, 8 premiers violons et 7 seconds, 4 altos, 3 violoncelles, 3 contrebasses, 5 hautbois, 2 flûtes, 5 bassons, 2 paires de timbales et trompettes. Hasse était un chef extrêmement soigneux; il voulait, pour le quatuor, que les coups d'archet fussent absolument uniformes, ainsi que les doigtés, qu'il indiquait lui-même sur les parties, d'entente avec le premier violon. Il ne souffrait jamais que l'on s'accordât dans l'orchestre, et il voulait que les instruments prissent l'accord dans une salle spéciale.

— On vient d'inaugurer à New-York un monument en l'honneur d'une simple mélodie. Les Allemands de cette ville ont, en effet, commandé pour une fontaine un groupe représentant le célèbre poème *Loreley*, d'Henri Heine, qui a été si souvent mis en musique. C'est cette fontaine, érigée dans la 161e rue de New-York et due au ciseau du sculpteur Herter, qu'on vient d'inaugurer avec le concours de tous les orphéons allemands de New-York, qui chantaient naturellement la fameuse *Loreley*. La fontaine est ornée d'un portrait du poète en relief; c'est, croyons-nous, le premier hommage de cette nature rendu à Henri Heine. Le projet d'une statue qu'on voulait lui élever à Dusseldorf, sa ville natale, a été abandonné, le conseil municipal de cette ville s'étant refusé, par des motifs politiques, à consacrer une place publique au grand poète, qui était d'origine juive et avait vécu si longtemps en France comme réfugié politique. La malheureuse impératrice Elisabeth d'Autriche, qui admirait beaucoup le génie du poète rhénan, lui a bien consacré une statue, mais celle-ci se trouve dans le parc d'un château de l'Impératrice et n'est pas visible pour le public.

NÉCROLOGIE

On nous annonce la mort de M. Paul Wambach, professeur de basson au Conservatoire royal flamand d'Anvers. Il était né à Albshausen (Hesse), le 3 juillet 1818. Il y a quelques semaines à peine, il avait été admis à la retraite.

— A Verviers, a succombé l'autre semaine, un instrumentiste et compositeur de talent, Jean-Michel d'Archambeau.

Né à Herve, en 1823, M. d'Archambeau a exercé le professorat pendant cinquante-trois ans et il a tenu pendant vingt-sept ans l'emploi de violon-solo à l'orchestre du théâtre de Verviers.

Il laisse douze messes, dont une en *fa*, a une certaine réputation dans les maîtrises secondaires, des motets et quantité de pièces pour piano.

—De Weimar, on annonce la mort du conseiller Dr Carl Gille, qui fut un ami intime de Fr. Liszt,

de Bulow, de R. Wagner, et dont le nom revient souvent dans la correspondance de ceux-ci. Le Dr Gille, qui était un amateur éclairé, fut pendant longtemps le secrétaire et, en dernier lieu, le président d'honneur et le fondé de pouvoirs de l'Association générale des musiciens allemands, fondée par Liszt. Dans sa jeunesse, il avait encore connu Gœthe. Il avait atteint l'âge respectable de quatre-vingt-six ans. Il a succombé le 6 août dernier, à Ilmenau, près de Weimar.

— Le 26 juillet est mort à Berlin M. Emile Breslaur, bien connu comme compositeur de musique de piano et éditeur d'ouvrages didactiques pour cet instrument. Dans ces dernières années, il avait fondé un journal spécial *Der Klavierlehrer* (le Professeur de piano), qui s'était rapidement fait une importante clientèle. E. Breslaur avait professé pendant quelques années à l'Institut musical de Kullack. Son ouvrage le plus connu est : *Les fondements de la technique du piano.*

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉROS
35-36

VOLUME
XLV

3 ET 10
SEPTEMBRE 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : **HUGUES IMBERT**
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : **M. KUFFERATH**
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : **N. LE KIME**
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A Bruxelles, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A Paris, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

rance et Belgique : 12 francs; Union postale : 14 francs. Pays d'outre-mer : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central,** rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon ; M. Gauthier, kiosque N° 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéros 35-36 3 et 10 septembre 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

Ed. Schuré — Michel Brenet — Georges Servières — Hugues Imbert — H. de Curzon — Etienne Destranges — Julien Tiersot — Frank Choisy — H. Fierens-Gevaert — Albert Soubies — J. Houston Chamberlain — Ed. Evenepoel — Maurice Kufferath — Charles Tardieu — Marcel Remy — Ernest Thomas — Ch. Malherbe — Henry Maubel — Ed. de Hartog — N. Liez — I. Will — Ernest Closson — Oberdœrfer — J. Brunet — Emile Wambach — A. Wilford—William Cart—Marcel De Groo—Ch. Castermans — L. Lescrauwaet—J. Derepas — G. et J. d'Offoël — L. Alekan — R. Duval-Den'lex — Nelson Le Kime — G. Samazeuilh — J. Dupré de Courtray, etc.

LES PHILOSOPHES ET LA MUSIQUE

(Suite). — Voir le dernier numéro.

Au même ordre d'idées se rattache une vue que Nietzsche développe largement dans *Choses humaines :* à savoir que la musique est un produit tardif de toute civilisation.

« De tous les arts qui se développent toujours dans un terrain déterminé de culture, dans des conditions particulières sociales et politiques, la musique apparaît comme la dernière de toutes les floraisons, dans l'automne et au déclin de la civilisation dont elle dépend, lorsque déjà s'annoncent les premiers symptômes messagers d'un nouveau printemps : souvent même la musique sonne comme la langue d'un âge déjà disparu, dans un monde étonné et renouvelé; elle vient trop tard. Ainsi l'âme du moyen âge chrétien a rencontré son expression complète seulement dans l'art des musiciens néerlandais ; leur art d'échafauder des sons est la sœur posthume, mais authentique et légitime du gothique. C'est seulement dans la musique de Hændel que résonne le meilleur de l'âme de Luther et de ses contemporains, le grand souffle judéo-héroïque qui créa tout le mouvement de la Réformation. Mozart seulement a rendu en métal sonore l'époque de Louis XIV, l'art de Racine et de Claude Lorrain. Le XVIIIe siècle, le siècle de la rêverie, des idéals brisés et du bonheur fugitif se chante seulement dans la musique de Beethoven et de Rossini. Si l'on voulait une comparaison *sensible*, on pourrait dire que la musique n'est pas une langue générale, éternelle comme on l'a dit d'elle trop souvent; au contraire, elle correspond exactement au degré de sentiment et de chaleur momentanée que chaque civilisation déterminée, limitée dans le temps et l'espace, porte en elle comme une loi interne; la musique de Palestrina serait complètement insaisissable à un Grec, et, d'autre part, qu'est-ce que Palestrina entendrait dans la musique de Rossini? »

Intéressantes certes, ces réflexions qui paraissent résoudre un problème devant lequel l'esthétique a hésité souvent, n'en sont pas moins très superficielles. Des questions analogues, ne pourrait-on pas les poser à propos de tous les autres arts?

Que dirait Eschyle, que dirait Sophocle d'un drame de Shakespeare? Que penseraient Phidias ou Appelle d'une fresque de Botticelli ou de Michel-Ange, voire d'un Rubens ou d'un Rembrandt? Bien mieux, — rapprochons les distances, — Raphaël eût-il compris Rembrandt, eût-il compris un tableau de nos maîtres modernes? Et qui, d'autre part, nous dit qu'un Terpandre,

un Aristoxène n'eussent pas été éblouis de l'art de Beethoven, que Palestrina ne se retrouverait pas dans Wagner ?

Pures billevesées que tout cela !

Notre philosophe s'engage ici dans les hypothèses sans limite, sans précision, qui ne se fondent sur aucune réalité. A quoi riment ces interrogations? Que prouverait, — en admettant qu'on pût le connaître! — le sentiment d'une génération disparue à l'égard de notre art actuel? Que prouve le nôtre à l'égard de l'art du passé ?

Passe encore pour les arts arrivés très tôt au complet développement de leurs moyens techniques : tels l'architecture, la sculpture, la comédie, la tragédie, le poème lyrique ou satirique; là, un parallélisme peut s'établir entre les œuvres d'époques et de civilisations différentes; mais dans les arts qui, comme la peinture et la musique, ne se sont développés que tout récemment, dont les procédés totalement différents de ceux des anciens ne se sont perfectionnés qu'à une époque relativement rapprochée de nous, comment établir des rapprochements et des comparaisons?

En ce qui concerne spécialement la musique, il ne faut pas oublier que tout l'art antérieur à Bach et à Beethoven doit être considéré comme un art primitif, comme une production correspondant à un état antérieur et passager de la musique, alors encore en pleine formation.

Nous voyons bien tout ce qui manque, à Palestrina et aux maîtres antérieurs pour être à la hauteur de notre compréhension ; de nous à eux le rapport est très clair; mais d'eux à nous il ne l'est plus autant, et nous n'en pouvons conclure que leur sentiment à notre égard serait pareil à celui que nous éprouvons vis-à-vis d'eux.

Peut-être pour définir la situation respective des uns et des autres, trouverait-on une analogie dans l'homme élevé en une société hautement cultivée qui passerait brusquement en un milieu encore semi-barbare; il éprouverait certainement plus de difficulté à s'y acclimater que le semi-barbare transplanté brusquement dans un milieu de culture avancée à se faire à ce milieu plus raffiné. Il semble que le mouvement régressif soit moins aisé à accomplir que le mouvement progressif.

C'est de quoi Nietzsche ne tient aucun compte, d'où il résulte que la thèse qu'il esquisse est totalement erronée. Il n'est même pas exact de dire, comme il le prétend, que la musique des maîtres néerlandais est la sœur posthume du gothique, que le moyen âge chrétien n'a trouvé qu'en lui et tardivement sa complète expression musicale. Il est moins juste encore d'affirmer que l'époque de Louis XIV trouve la sienne seulement dans Mozart, le XVIIIe siècle dans Beethoven et Rossini.

Ici Nietzsche se fourvoie lamentablement. Il accepte, les yeux fermés, des classifications et des localisations longtemps admises, encore fort répandues aujourd'hui, mais qui n'en sont pas moins fantaisistes. Les polyphonistes franco-néerlandais, ainsi que les disciples qu'ils formèrent en Italie, en Allemagne et en Espagne, appartiennent nettement au mouvement de la Renaissance. Ils correspondent très exactement à cette période de la société européenne qui va du XIVe au XVIe siècle; ils participent de la tendance générale des esprits à ce curieux moment où sortant à peine des langes de la scolastique, encore tout imprégnés des habitudes intellectuelles de la discussion théologique, les lettres, les arts, la critique, la philosophie se perdaient en une infinité de distinctions et de subtilités de tout point analogues aux artifices quelquefois si parfaitement cocasses du contrepoint. Ce qui fait de Palestrina et de Roland de Lassus, dernier échelon et aboutissement de cette école, deux maîtres uniques, c'est que précisément ils s'émancipent de cet art laborieux et tout de combinaison; que, loin de le continuer, ils traduisent une aspiration nouvelle de la musique vers des chants plus émus et des formes plus expressives. Ils sont de tout point des artistes de la Renaissance, pour qui les connaît bien.

Quant au siècle de Louis XIV, il a son musicien absolument caractéristique en la personne de Lulli, pour ne pas parler des petits maîtres qui entouraient le grand

maître franco-italien. Mozart a une vivacité, une grâce naturelle, une ironie délicate et frondeuse, incompatibles avec l'esprit pieux et soumis de Racine et qui appartiennent bien plus aux artistes de la fin du XVIIIe siècle.

Ce que Beethoven a de commun avec le XVIIIe siècle, il m'est vraiment impossible de le découvrir. Nietzsche ne s'aperçoit même pas que, d'un livre à l'autre, il change complètement d'idées : comment Beethoven pourrait-il être à la fois de la Révolution et de l'époque de Louis XV? Il y a là d'irréductibles antinomies.

Si bien qu'on en vient finalement à se demander si l'on peut vraiment admettre avec Nietzsche, — qui sur ce point partage l'erreur de beaucoup d'esthéticiens, — que la musique soit la dernière floraison parmi les arts d'une époque.

Pour moi, je ne le pense pas; je tiens cette idée pour un de ces lieux communs de l'histoire des arts dont les beaux esprits, les critiques littéraires, en particulier, se font trop souvent les dangereux propagateurs, et qui s'incrustant solidement dans les livres et passant de l'un à l'autre, finissent par s'imposer comme des vérités supérieures.

La musique, cela n'est pas contestable, est arrivée à son complet développement très tard, après toutes les autres espèces de manifestations esthétiques. Elle suit les lettres, la peinture, l'architecture, la sculpture. Mais cela tient à une cause toute fortuite et extérieure; c'est qu'il a fallu créer de toutes pièces le *matériel technique* dont elle avait besoin et que ce matériel, résultat de patientes et laborieuses recherches, n'a guère pu être constitué dans son intégralité que depuis deux siècles. C'est seulement, en effet, à la fin du XVIe siècle que nous voyons l'harmonie définitivement établie sur des bases solides, correspondant à une série de principes certains et désormais intangibles, et que, parallèlement, tout l'admirable ensemble des engins sonores, appelés à concourir avec la voix humaine, se trouve achevé et porté à un degré de perfection auquel on n'a guère ajouté.

Mais si l'on fait abstraction de cette question de procédés, si l'on s'en tient aux conditions *intrinsèques*, on se convaincra aisément que la musique n'est pas l'éternelle suivante qu'en veut faire Nietzsche. Le moyen âge a connu un art musical profondément expressif, de tout point adéquat par son caractère tantôt sombre, tantôt étrangement émouvant, au mysticisme tour à tour exalté et attendri des âges médiévaux; cette musique, c'est le plain-chant et toute l'hymnodie de l'Eglise catholique. La polyphonie qui se développe au XIVe siècle et qui poursuit son évolution jusqu'à la fin du XVIe, correspond au contraire très exactement aux transformations successives des mœurs et des tendances spirituelles pendant la Renaissance. La monodie italienne et les tendances nouvelles qu'elle introduit dans l'art des sons pourrait de même se comparer au développement progressif des idées d'indépendance individuelle et de libre arbitre qui marquent les deux siècles suivants; enfin l'émancipation s'achève, parallèlement dans les mœurs et la musique; au seuil des temps modernes, d'un côté : la Révolution française, de l'autre : Beethoven.

Ne vous semble-t-il pas que pour une floraison tardive, celle de l'art musical est singulièrement en accord avec les civilisations dont elle dépend?

De l'idée fausse qu'il se fait sur ce point, Nietzsche déduit nécessairement des vues très sujettes à caution quant à l'avenir de notre art :

« Peut-être, dit-il, notre plus récente musique allemande, si dominante, si dominatrice qu'elle soit, ne sera-t-elle plus comprise avant qu'il soit longtemps, car elle est issue d'une civilisation qui subit un rapide déclin; son terrain est cette période de réaction et de restauration pendant laquelle un certain catholicisme de sentiment et le goût pour tout ce qui touche aux traditions locales et nationales devinrent florissants et répandirent sur l'Europe une sorte de parfum mélangé; ce sont ces deux tendances du sentiment, éprouvées dans leur suprême puissance et poursuivies jusqu'à leur extrême limite, qui résonnent une der-

nière fois dans l'art wagnérien. Les antiques légendes qu'il utilise, son souci d'ennoblissement de ces dieux et de ces héros étranges, — qui ne sont après tout que des bêtes fauves souveraines avec des accès de générosité et de lassitude de vivre, — la façon dont il a ranimé ces figures en y ajoutant l'aspiration du moyen âge chrétien à la sensualité extatique et à l'ascétisme, toute cette manipulation wagnérienne au regard des sujets, des âmes, des attitudes et des mots, se traduit clairement dans l'esprit de sa musique, autant que la musique peut parler avec clarté. Cet esprit mène la toute dernière guerre de réaction contre l'esprit de lumière qui, du siècle dernier, a soufflé sur celui-ci, comme aussi contre la pensée ultra-nationale de la rêverie subversive française et contre la sécheresse anglo-américaine au regard de la transformation de l'Etat et de la société. Mais n'est-il pas évident que le cercle d'impressions et d'idées en apparence rejetées par Wagner et par ses adhérents ont depuis longtemps reconquis leur pouvoir et que cette tardive protestation musicale résonne le plus souvent à des oreilles qui préféreraient d'autres sons et même de contraires? Si bien qu'un beau jour cet art merveilleux et superbe pourrait subitement devenir incompréhensible et se couvrir de toiles d'araignée et d'oubli. »

Vaines prédictions!

Nous n'y voulons, nous n'y pouvons pas croire, encore que le désenchantement de Nietzsche ait récemment inspiré des craintes analogues à la critique neurasthénique de quelques jeunes écrivains.

Les œuvres que le génie a marquées de sa griffe peuvent bien subir des éclipses momentanées; il y a dans l'histoire de l'esprit humain des périodes tristes de dépression intellectuelle, où le mauvais goût domine, où la décadence se signale particulièrement par la désaffection à l'égard des œuvres supérieures, où le médiocre, l'ampoulé, le boursouflé, le contourné passent pour le « fin du fin » ! Sommes-nous entrés dans une de ces périodes? Je l'ignore et ne veux pas le savoir.

Nos arrière-neveux apprécieront.

Tout ce que je sais, c'est que les œuvres vraiment belles, — Bach — Beethoven — Wagner, — resteront, qu'elles reparaîtront toujours; que si leur rayonnement est impuissant à galvaniser la vitalité d'une génération déprimée, il n'en sera que plus intense et plus éclatant sur les générations saines et fortes à venir; et elles les enflammeront encore d'un enthousiasme pareil au nôtre pendant une longue série de siècles, — quoi que puissent dire ou penser des esthéticiens de hasard, et même des philosophes de la valeur de Nietzsche et de Tolstoï.

Maurice Kufferath.

LES CONCERTS EN FRANCE

avant le XVIII[e] siècle

(Suite. — Voir le dernier numéro)

III

Henri IV, prince populaire, préoccupé du bien-être de ses sujets et souhaitant que chacun d'eux pût mettre la poule au pot le dimanche, ne joua point vis-à-vis des artistes le rôle de Mécène ou d'amateur intelligent qu'avait tenu le triste roi de la Saint-Barthélemy. Louis XIII, dès son adolescence, reprit en un sens différent les traditions de Charles IX, et contribua personnellement à un essor nouveau de tout ce qui touchait à la culture musicale. En même temps, les modes d'Italie et d'Espagne, importées en France par les courtisans de Marie de Médicis et d'Anne d'Autriche, aidèrent puissamment à l'extension des divertissements musicaux. Sans parler de la cour, où le ballet mélangé de poésie, de chant, de symphonie et de danse prenait chaque jour une vogue plus grande et des développements plus considérables, nous voyons au XVII[e] siècle le goût des concerts se répandre rapidement dans les classes aisées de la société française.

« On n'était pas un peu honnête homme au sens bien connu de ce mot, si, même dans la bourgeoisie, on ne donnait de temps en temps collation aux dames avec

les violons, une petite sérénade dans un jardin ou sur l'eau, un concert plus ou moins considérable (1). » Mlle de Scudéry décrit dans le *Grand Cyrus* un concert de cour, une sérénade à la ville, une musique organisée dans une promenade à la campagne (2). D'après Mlle de Montpensier, « il ne se passait presque point de jour qu'il n'y eût des sérénades aux Tuileries ou dans la place Royale (3). » Aux instruments du siècle précédent s'ajoutaient ou se substituaient les violons, devenus « si communs », disait le même témoin, que, « sans avoir beaucoup de domestiques, » chaque personne de bon ton pouvait en compter quelques-uns parmi ses valets (4). Pour juger mieux encore du rôle que tenait ılors la musique dans les divertissements le la société élégante, il est aisé de re- ;ourir à l'in-quarto que M. de Grenaille, ;cuyer, sieur de Chatonnières, intitule *Les laisirs des dames*, et dans lequel il com- ɔine tous les clichés musicaux de la litté- ature classique avec le galimatias des ɔrécieuses. Les plaisirs des dames sont au ıombre de sept : le bouquet, le cours, le ıiroir, la promenade, la collation, le con- ert, le bal. « Le concert, annonce l'auteur, ous fera trouver un paradis dans une allée de larmes » ; c'est « la plus belle ccasion que la musique ait pour se faire imer des dames » ; s'il se donne dans un ırdin, on voit naître de « belles piques ntre les musiciens naturels et artificiels », ıtre l'homme qui « perd l'haleine pour aincre le rossignol, et le rossignol qui erd la vie en crevant à force de chanter » ; ais « si l'agrément du concert règne dans s bois et dans les jardins, il ne faut pas ɔuter qu'il ne se produise plus avantageu- ment dans ces salles où la majesté mble céder sa place au plaisir. Comme les ne sont point trop vastes pour dis- per la mélodie, elles ne sont point trop petites pour la resserrer plus qu'il ne faut. Au contraire, elles ramassent le son en l'épandant de tous costez, et l'épandent en le ramassant dans l'aureille de toutes les personnes qui y assistent. » Ailleurs, à la façon des spectateurs novices que nous entendons quelquefois louer l'ensemble des mouvements d'archets dans nos orchestres modernes, M. de Grenaille appelle « une espèce de miracle de voir que tant de voix différentes forment un accord parfait ». Le talent des cantatrices surtout le jette en extase : « Quand nous contemplons le corail de leurs lèvres, nous ne les voudrions jamais voir ouvertes, mais quand le chant nous découvre l'yvoire de leurs dents qui fait retentir l'air qui en sort, nous ne les voudrions jamais voir fermées. » Puis tout à coup, il se souvient que son livre a un but moral, que « nous ne sommes pas dans un exil pour estre dans une joye parfaite », et vite il forme ses derniers alinéas de tout ce qu'il peut rassembler qui condamne la musique dans les écrits des païens et des chrétiens. Quant au contenu musical des concerts, en quarante-six pages il ne nous en dit à peu près rien, hormis qu'avec tous les moralistes, il blâme « la matière des airs, non pour ce qu'elle est poétique, mais pour ce qu'elle est quelquefois impure » (1). La musique instrumentale elle-même encourait en ce temps le même reproche de la part du P. Mersenne, qui se désolait de voir les joueurs de luth et de tous autres instruments délaisser les cantiques divins et les airs spirituels pour n'exécuter que des airs à danser, et « entonner ainsi la vanité dans le cœur par les oreilles » (2).

Le digne religieux aurait pu incriminer de ce résultat le ballet de cour, dont l'influence s'étendait jusqu'aux plus modestes réunions musicales. Les petites pièces vocales qui s'y mêlaient aux vers récités et aux danses se prêtaient facilement à plusieurs genres d'interprétation, et les éditeurs Pierre et Robert Ballard en multi-

1) Cousin, *La société française au XVIIe siècle*, 4e édit., I, p. 296.

2) *Le Grand Cyrus*, t. V, p. 127, et t. VI, p. 1096 103.

3) *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier*, édit. 1746, , p. 88.

4) *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier*, t. VII, p. 6.

(1) De Grenaille, sieur de Chatonnières, *Les plaisirs des dames*, 1641, p. 278-324.

(2) Mersenne, *Harmonie universelle*, première préface générale.

pliaient l'un après l'autre les éditions sans parvenir à lasser l'avidité du public. Pierre Ballard se vantait, en publiant les *Airs de cour* de Guedron, de les lui avoir « tirés des mains pièce à pièce » par ses « importunités », pour satisfaire « une infinité de personnes qui les désiroient passionément » (1). Même chose pour Antoine Boësset : les airs de son neuvième livre circulaient en mauvaises copies, « desguisez et defigurez » par « l'impatience » des amateurs, lorsqu'enfin Robert Ballard, l'ayant fait « presser jusqu'à la violence par des personnes de considération », obtint pour les imprimer la permission de l'auteur (2). Des livres semblables d'Etienne Moulinié, de Gabriel Bataille, de François Chancy, de Jean de Cambefort, paraissaient en même temps, ainsi que des recueils d'airs de cour de différents auteurs, où se réunissaient les noms de tous les maîtres à la mode. Les Ballard les publiaient à la fois en parties vocales séparées, pour être chantés à quatre ou cinq voix, et en arrangement à voix seule avec accompagnement de luth (3). Presque tous les morceaux qui remplissaient ces volumes avaient eu pour destination première un ballet, et les instrumentistes puisaient à la même source leurs *entrées*, leurs *courantes*, leurs *allemandes*, toutes leurs petites symphonies en rythmes de danse (4).

Cette vogue exclusive avait relégué dans l'oubli l'ensemble des œuvres des époques précédentes, même très rapprochées ; comme les gens très jeunes, qui regardent seulement l'avenir et ne se retournent pas encore vers le passé, la musique vivait au jour le jour, et ne se connaissait de richesses que celles qui venaient d'éclore. Les vieux praticiens, qui avaient vu se succéder, avec plusieurs générations d'artistes, plusieurs transformations du répertoire, constataient le fait sans songer à s'en étonner : « S'il est vray, dit Pierre Maillart dans son traité des *Tons*, que le temps nous apporte toujours quelque chose de nouveau, certes il semble que cela doit surtout trouver lieu en la musique, en laquelle rien n'est estimé bon s'il n'est nouveau... Les musiciens mesmes d'un mesme temps et d'un mesme pays, sont si différents entre eux, qu'il n'y a si petit compagnon qui ne tâche d'avoir quelque air ou quelque grace particulière par laquelle il puisse estre recogneu et distingué des autres, tan sont les nouveautez cherchées en la mu sique... (1) » Cette émulation de jour en jour plus active contribuait aux progrès de l'exécution non sans l'engager déjà sur la voie dangereuse de la virtuosité. Chanteur et instrumentistes, en s'éloignant des prin cipes de l'art polyphonique, s'efforçaien de briller individuellement par la soupless de leur voix ou de leur jeu, par l'abondanc et la légèreté des ornements dont ils com mençaient à surcharger les mélodies déso mais détachées de l'ensemble harmonique Ils ne rencontraient pas que des admira teurs. Si d'un côté le P. Mersenne se mor trait fort enchanté, disant : « Le jeu de nc devanciers n'avoit pas les mignardises e les gentillesses qui embellissent le nostr par tant de diversitez » (2), d'autres écr vains critiquaient assez vivement les abu de la méthode nouvelle : « La belle form dit René François, estoit jadis fort simpl car peu de chordes, la simplicité et gr vité, estoient l'excellence de la musique ; i n'aimoient point ces chansons fretillarde ces fredons sur fredons, ces voix forcé qui se guindent jusqu'au ciel, et se prec pitent jusqu'aux abymes d'enfer, devala par mille crochets, desfigurant le visage

(1) *Troisième livre d'airs de cour à quatre et cinq parties*, par Pierre Guedron, 1618 (Bibl. nat., la partie de dessus).

(2) *Neuvième livre d'airs de cour à quatre et cinq parties*, par Anthoine de Boësset, 1642 (Bibl. nat., la partie de dessus).

(3) *Airs de cour de différents auteurs*, livres I à VIII, 1615-1628 (Bibl. nationale) — *Airs de cour de différents auteurs mis en tablature de luth par eux-mesmes*, neuvième livre, 1623 (Bibl. nat. et Bibl. du Conservatoire).

(4) Toutes ou presque toutes les pièces du livre de luth de R. Ballard (Bibl. mazarine) avaient été composées pour des ballets. — Le deuxième volume de la collection Philidor (ms de la Bibl. du Conservatoire de musique) contient des morceaux joués dans les ballets de cour sous Henri IV et Louis XIII.

(1) Pierre MAILLART, *les Tons, ou discours sur les mo de musique*, 1610, p. 150, 151.

(2) MERSENNE, *Harmonie univ.*, *Traité des instrumen cordes*, livre second, p. 79.

hazard de perdre l'haleine et la vie, et mille telles singeries qu'ils ne pouvoient souffrir » (1). — Et Jean Denis reproche aux organistes de « tant remuer et fretiller les doigts » qu'ils amènent « confusion et brouillis » des consonances et des mouvements, tandis qu'en plus les joueurs d'épinette se rendent encore ridicules par leurs ıttitudes (2).

Le P. Mersenne, qui était un savant et ın curieux beaucoup plus qu'un artiste, rouvait encore à critiquer sous un autre ɔoint de vue les réunions musicales : Toutes les assemblées de concerts, dit-il, se font seulement pour chanter, au lieu que le deux ou trois heures que l'on employe à et exercice, plusieurs honnestes hommes lesireroient qu'on prît la moitié de ce emps pour discourir des causes qui rent les pieces de la composition agreales, et qui font que de certaines transions d'une consonance à l'autre, et de ertains meslanges de dissonances sont neilleurs les uns que les autres » (3). L'ingénieux écrivain eût sans doute développé olontiers dans ces belles occasions quelues uns des singuliers discours qui alterent dans ses livres avec les plus utiles hapitres (4). Sa critique sert du moins à ɔus apprendre que les *assemblées de conrts* étaient chose commune en son temps. e mot *concert* revient souvent sous sa ume, et dans son *Harmonie universelle*, usieurs propositions sont destinées à pliquer la constitution des diverses milles instrumentales, ainsi que « la anière d'en faire des concerts » ordinairent formés de cinq patrons différents ın même instrument, susceptibles d'exéter les cinq parties d'une composition rmonique, depuis la basse jusqu'au des. Les concerts de hautbois sont propres pour les grandes assemblées, les ballets, les noces, les fêtes de villages, les réjouissances publiques, « à raison du grand bruit qu'ils font ». La « capacité des violes dans les concerts » réclame des pièces « plus tristes et plus graves » que les violons, et « dont la mesure soit plus longue et plus tardive ». Ce n'est pas tout à fait le sens dans lequel tous les compositeurs les emploient, car les trente-six *Fantaisies* de Nicolas Métru, par exemple, confient à deux violes nombre de thèmes fort gais et qui ressemblent à des danses ou à des chansons, uniformément rythmées dans la mesure à C barré (1).

Pierre Trichet, dont le traité inédit n'est postérieur que de deux ou trois années à l'*Harmonie universelle*, se fait l'écho des amateurs de son temps en préférant aux symphonies des violons celles des violes : « Les violes, dit-il, sont grandement propres pour les concerts de musique, soit qu'on les veuille mesler avec les voix, soit qu'on les veuille joindre aux autres sortes d'instruments : car la netteté de leur son, la facilité de leur maniement et la douce harmonie qui en résulte faict qu'on les employe plus volontiers que les autres instruments : aussi faut-il advouer qu'après les voix humaines excellentes, il n'y a rien de si charmant que les mignards tremblements qui se font sur le manche, et rien de si ravissant que les coups mourants de l'archet (2). » Les concerts de violons attiraient l'admiration par d'autres mérites : « Ceux qui ont entendu les vingt-quatre violons du Roy, dit le P. Mersenne, advouent qu'ils n'ont jamais rien ouï de plus ravissant ni de plus puissant (3) » ; et ce n'était pas chose rare que de les entendre,

(1) René François [Etienne Binet], *Essay des merveilles* ... *ature*, 1621, p. 479.

(2) Jean Denis, *Traité de l'accord de l'épinette* (1650), 8-39.

(3) Mersenne, *Harmonie universelle*, première préface érale.

(4) Combien l'on peut faire de chants différents avec notes, en gardant la même mesure ; — comment esse de Balaam et le serpent d'Eden ont parlé, etc.

(1) *Fantaisies à deux parties pour les violles*, composées par N. Métru, natif de Bar-sur-Aulbe en Champagne, demeurant à Paris. A Paris, par Robert Ballard, 1642 (Bibl. Sainte-Geneviève). — D'après Gantez (*L'entretien des musiciens*, 1643, édit. Thoinan, p. 119). Métru était au service des jésuites, à Paris.

(2) *Traité des instrumens de musique*, par Pierre Trichet, Bourdelois (vers 1638). Manuscrit de la Bibl. Sainte-Geneviève, fol. 107-r°.

(3) Mersenne, *Harmonie universelle*, *Traité des instrumens à chordes*, livre IV, p. 177.

même en dehors de la cour, car le Roi ou la Reine faisaient parfois aux personnes de leur entourage la gracieuseté de les leur envoyer pour un repas ou une sérénade, et, moyennant finance, de simples particuliers obtenaient qu'ils vinssent jouer dans les fêtes qu'ils donnaient (1). La bande était composée de six dessus, si basses, quatre hautes-contre, quatre tailles et quatre quintes de violon ; elle exécutait, à cinq et à six parties, des airs de danse et des pièces sérieuses dans le style canonique, pareilles au morceau célèbre de Louis Constantin, *La Pacifique*, qui est daté de 1636 (2). Le fameux Jacques Cordier, dit Bocan, se plaisait bien à décrier le jeu des vingt-quatre violons, qu'il rabaissait au niveau de simples ménétriers (3) ; mais comme il était lui-même, en même temps que joueur de violon, maître à danser, qualifié de « balladin » sur les Etats de la maison du Roi, son témoignage nous est suspect, et nous n'osons placer haut ni son talent, ni celui de ses rivaux.

(*A suivre*). MICHEL BRENET.

GŒTHE ET LA MUSIQUE

La ville de Francfort célèbre en ce moment le 150[e] anniversaire de la naissance de Wolfgang Gœthe, le grand poète. Elle a raison de commémorer ce glorieux anniversaire. Si le souvenir d'un tel homme ne peut s'effacer, il est toujours opportun de le raviver; et l'étranger même s'associe sans jalousie à l'hommage dû à cette mémoire. Gœthe est une des grandes figures de ce siècle, encore qu'il ait un pied dans le XVIII[e]. Il l'a ouvert, il l'a éclairé. Le puissant génie de cet Allemand a étendu son rayonnement sur l'Europe entière, entre la tourmente révolutionnaire et l'épopée napoléonienne, à laquelle il a survécu. L'Europe poétique moderne est un peu son œuvre : son action sur les esprits a été énorme; il a précédé Chateaubriand, Byron, Lamartine, Victor Hugo, Pouchkine, Leopardi, et il fut leur guide. N'oublions pas qu'au moment où il parut, il n'y avait plus guère de poésie lyrique en Europe; il la restaura. Après Ronsard, en France, cherchez s'il est un seul véritable poète lyrique dans les littératures européennes. D'habiles versificateurs, d'ingénieux et savants assembleurs de rimes et de rythmes, il s'en rencontre un peu partout ; le vrai chanteur lyrique fait défaut. Gœthe a restitué l'espèce disparue.

C'est le fait qu'il me plaît, en cette revue musicale, de noter plus particulièrement ; c'est par ce trait qu'il nous intéresse, nous, musiciens, abstraction faite de ses autres facultés et de ses mérites exceptionnels.

Avant lui, pendant deux siècles, la poésie lyrique s'était attardée à la plus servile imitation des modèles antiques; elle était desséchée par l'abus du marivaudage, de la galanterie fade des boudoirs.

Avec lui, elle revient au naturel et à la vérité; elle retrouve l'accent de la sincérité, le mouvement vif et spontané, le rythme souple et vivant du sentiment vrai. Elle chante l'amour et la nature sans affectation, sur impression directe et sans emprunt, elle redevient *musicale*.

Aussi la musique vint-elle sans effort se superposer à ses vers; elle en sort pour ainsi dire, elle en est la fleur. L'œuvre d'aucun poète n'a autant inspiré les musiciens que celui de Gœthe, et cependant Gœthe n'était rien moins que musicien. Il a ce trait de commun avec un autre grand poète lyrique, inspirateur lui aussi de musiciens, Henri Heine, qui était, relativement à l'art des sons, aussi ignorant qu'on peut l'être, ce qui ne l'empêcha pas d'écrire de nombreuses pages sur les œuvres des compositeurs de son temps.

Gœthe, intelligence merveilleusement ouverte, eut du moins dans son âge mûr le souci de se mettre au fait de la théorie de la musique.

En 1808, il est en correspondance suivie avec Zelter (le maître de Mendelssohn); il se fait expliquer le mode mineur, la tierce

(1) *Mémoires de Mademoiselle de Montpensier*, édit. 1746, t. I, p. 68. — BONNEAU-AVENANT, *La Duchesse d'Aiguillon*, page 346. — *Journal de la Fronde*, manuscrit de Dubuisson-Aubenay, à la date du 16 juin 1649 (Bibl. mazarine). — CHÉRUEL, *Dictionnaire des institutions de la France*, p. 1261.

(2) Il se trouve dans le tome I de la collection manuscrite de Philidor, à la Bibl. du Conservatoire de musique.

(3) SAUVAL, *Hist. et recherches des antiquités de Paris*, t. I, p. 329.

mineure, qui semble avoir eu pour lui un intérêt analogue à celui que l'os intermaxillaire présentait au regard de ses recherches physiologiques ; à soixante-quatorze ans, il se faisait encore expliquer l'harmonie et dressa lui-même un tableau de l'ensemble de la théorie des modes et des accords fondamentaux. L'histoire de la musique l'arrêta aussi ; et par ses conversations avec les musiciens qu'il eut l'occasion de rencontrer, Zelter, Keyzer, Lobe, enfin Mendelssohn, il aimait à s'instruire sur les évolutions et le développement de l'art musical. Mais, en somme, tout cela dénote une curiosité de savant, une curiosité intellectuelle plutôt qu'un goût et qu'une véritable passion d'artiste. Sa glorieuse et longue carrière embrasse toute la vie de Mozart et de Beethoven et même les commencements de Mendelssohn; et à peine connut-il leurs œuvres; celles-ci paraissent l'avoir beaucoup moins préoccupé que la question de la tierce mineure. Dans une lettre à Zelter (1820), il avoue qu'il n'éprouvait aucune jouissance de la musique, qu'il transformait en idées et en paroles tout ce qu'il entendait, et cela bien qu'il eût une excellente ouïe. « Je sais bien, ajouta-t-il, que je perds ainsi le tiers de la vie ; mais il faut se faire une raison. »

N'est-ce pas un phénomène curieux, étant donnée cette sécheresse relative de Gœthe au regard des impressions musicales, que tant de ses poèmes aient inspiré les compositeurs? A peine publiées, ses premières poésies sont immédiatement mises en musique par Zelter, Schulze, Reichardt, auxquels se joint Mozart, dont la *Violette* demeure une petite merveille inégalée et sans pareille dans toute la littérature du *lied;* puis viennent Beethoven (musique pour *Egmont*, *Mailied*, *Mignon*, *Délices de la tristesse*, etc.), et surtout Schubert, qui a mis en musique non moins d'une soixantaine de pièces diverses du poète (*Rose des Bruyères*, le *Roi des Aulnes*, le *Roi de Thulé*, *Ganymède*, *A Kronos*, *Prométhée*, les *lieder* de *Mignon*, *Marguerite au rouet*, etc., etc.). Sur Weber, Gœthe ne paraît pas avoir exercé d'influence ; en revanche, il inspire puissamment tous les maîtres de la grande période romantique antérieure à Wagner, Mendelsschn, Schumann (*Faust*, *lieder* de *Mignon*, *Freisinn*, etc.), Carl Lœwe, le compositeur de ballades (l'*Apprenti sorcier*, le *Roi des Aulnes*, le *Fidèle Eckart*, *la Cloche errante*, etc.), Robert Franz, et parmi les modernes, Joh. Brahms, Liszt, Martin Pluddemann, G. Huberti, Hugo Wolff, etc. Et il en est certainement que j'oublie.

Il faut mentionner aussi les œuvres symphoniques, chorales ou dramatiques que ses créations ont suggérées : le *Faust* de Schumann, la *Damnation* de Berlioz, les *Faust* de Lindpaintner et de Lassen ; le *Faust* de Gounod, la *Mignon* d'A. Thomas, le *Werther* de Massenet, le *Clavijo* de Weber, la musique de Beethoven pour l'*Egmont*, la *Faust Ouverture* de R. Wagner, le *Chant des Parques* et la *Rapsodie* de Brahms, et cette liste n'est qu'approximative !

Cette floraison musicale autour de l'œuvre du maître de Weimar n'est-elle pas vraiment touffue et savoureuse ? Et beaucoup de poètes ont-ils autant que celui-ci et à aussi longue distance pénétré de la sève de leur génie une pareille série de maîtres de la musique ?

Maurice Kufferath.

LE DROIT D'AUTEUR EN ALLEMAGNE

Je viens de lire dans le *Deutsche Reichs-Anzeiger* l'exposé des motifs et le projet de loi sur la propriété artistique. A la rentrée du Parlement, quand le projet viendra en discussion, je me propose d'interroger quelques intéressés, auteurs, éditeurs, impresarios et aussi quelques députés compétents. A ces derniers, je ne manquerai pas, éventuellement, de signaler les abus qui se sont produits en France, et surtout en Belgique et en Suisse, au nom du droit d'auteur.

Pour l'instant, nous jetterons un coup d'œil sur la partie du projet qui concerne la musique. Déjà il se produit des réclamations contre l'insuffisance de protection que propose la loi nouvelle au sujet des arts graphiques, photographiques et de leur contrefaçon.

La partie musicale, avec ses multiples dispositions, me paraît bien traitée et adéquate à la situation.

Ce qui mettait les musiciens allemands en flagrante infériorité au point de vue de la protection artistique, c'était surtout la non-existence d'une taxe sur l'exécution publique de leurs œuvres, et le délai écourté de protection accordée à leurs compositions après leur mort — trente ans, — tandis que les autres pays ont adopté — sans en faire bénéficier les Allemands — des laps de temps

allant de cinquante à quatre-vingts ans. (Au Vénézuéla et en Colombie, les droits durent indéfiniment !)

La loi actuellement en vigueur en Allemagne, qui date du 11 juin 1870, n'a pas prévu l'exécution publique, moyennant finance, d'une œuvre publiée. Certains éditeurs, qui achètent à l'auteur ses droits une fois pour toutes, ont résolu en partie le problème en vendant implicitement le droit d'exécution avec la partition et les parties. Tels Simrock et Aibl. Ainsi, on s'étonne parfois que la musique de Brahms ou de R. Strauss coûte plus cher à acheter que telle ou telle autre. C'est que l'éditeur retrouve sur le prix les droits d'exécution publique qu'il a achetés au compositeur, et qu'il vous revend, à vous, acheteur, avec le papier. Les auteurs n'ont plus alors à intervenir, que vous exécutiez, publiquement ou non, leurs compositions. En Allemagne, naturellement ; car, à l'étranger, ils récupèrent leurs droits inaliénables, ou plutôt distincts de la vente du papier.

Cette solution a son bon côté, mais ne répond pas toujours aux exigences de l'équité. Ainsi, Max Bruch m'a maintes fois démontré que les bénéfices afférents à la popularité extrême de ses concertos de violon, que tout violoniste possède certainement, n'étaient pas en relation proportionnée. Ce n'est pas la faute de l'éditeur, avec qui il est, du reste, en excellents termes, c'est la conséquence de la situation, du système.

Pour la durée des droits, des inconvénients analogues se produisent. Prenez par exemple Lortzing, qui est le Boïeldieu allemand, et ajoutez que *Zar und Zimmermann* est joué, encore aujourd'hui, bien plus souvent en Allemagne que la *Dame blanche* en France. Lortzing est mort depuis plus de trente ans, et il est mort jeune, relativement. Son œuvre ne produit plus rien, et la famille, les fils du maître populaire qui a statue et rue à son nom, sont dans une modeste situation. Ils m'ont chargé de traduire cette partition célèbre. Et ma traduction, ouvrage accessoire, sera protégée en France, en Belgique, etc., à cause de ma nationalité, tandis que le musicien n'aurait légalement droit à rien, si l'éditeur ne gardait par devers lui la partition d'orchestre en manuscrit. Est-ce juste ?

Mieux encore. On a retrouvé une partition inédite du même Lortzing, et le docteur Prieger me dit qu'il a dans sa collection d'autres manuscrits inédits de cet auteur.

Cette partition, *Regina*, a été montée cet hiver à l'Opéra de Berlin. C'était intéressant, et c'était une nouveauté. Eh bien, si l'Empereur ne s'y était pas intéressé et si l'intendance n'avait volontairement abandonné des *pour-cent*, cette œuvre *inédite* n'aurait rien rapporté aux héritiers de Lortzing.

La nouvelle loi projetée réparera assez bien cette situation préjudiciable en prolongeant jusqu'à cinquante ans après la mort du compositeur le délai de protection de ses œuvres. Pour les musiciens seulement, propose la loi. Les arts littéraires et graphiques garderaient l'ancien délai de trente ans. L'exposé des motifs dit que l'expérience a montré que les œuvres musicales restaient plus longtemps méconnues et, partant, improductives. C'est fort juste. Les œuvres inédites retrouvées après l'expiration des délais de protection qui suivent la mort de l'auteur jouiront de dix ans de protection, du jour de leur publication.

Voilà les grands traits du projet, qui, tenant compte de la convention de Berne et empruntant à la loi belge quelques-unes de ses bonnes parties, s'efforce de codifier la matière d'une façon équitable.

Comme elle se présente, cette loi rendra normale l'application aux concerts des conditions pratiques d'exécution. La loi ne peut pas aller plus loin. Elle ne peut fixer des taxes précises et leur mode de recouvrement, puisque c'est une protection qu'elle *offre* et qu'elle n'impose pas. Il est toujours loisible à tout écrivain ou compositeur d'abandonner ses droits, de ne pas exiger d'argent. Mais pour user de son droit, l'auteur n'éprouvera aucune difficulté. Et, dans le domaine pratique, la Société des compositeurs, qui se chargera de la perception, aura sa voie indiquée.

Mieux encore : elle aura son champ défini. Car la loi allemande n'est pas faite uniquement pour protéger à outrance les intérêts d'une caste au détriment de la communauté générale. Les mandataires des auteurs ne pourront pas revendiquer, comme Me Wauwermans en Belgique, « le droit d'user et d'abuser ».

Le législateur allemand, plus hardi et plus pratique que M. de Borchgrave, qui, lors des dernières interpellations à la Chambre belge, annonçait l'intention de s'opposer à toute retouche à la loi de 1886, n'hésite pas à formuler les cas où l'application de la protection léserait les droits ou les convenances de tous au profit d'intérêts particuliers.

L'exposé des motifs dit que dans l'intérêt de l'industrie nationale, on ne pourra considérer comme contrefaçon ni comme exécution publique à taxer le fait de fabriquer et de faire jouer des instruments automatiques de tout modèle.

En réalité, ces instruments pullulent présentement en Allemagne. Il n'est si petit cabaret de Berlin qui n'ait un phonographe ou ariston quelconque qu'on fait marcher en y glissant dix pfennigs. C'est désagréable, cela n'a rien d'artistique évidemment, mais je ne cite cette restriction de la loi que pour montrer qu'on a tenu compte ici des abus ridicules et odieux commis par les préposés de la Société Souchon en d'autres contrées.

Seront également exemptés de tout droit d'exécution les chants et musiques d'église, d'école et militaires. Il y a là, en quelque sorte, une consommation de musique obligée par des cir-

constances générales religieuses ou d'instruction populaire et patriotique. Donc, le droit particulier fléchit devant le besoin général.

Pas de taxe à payer pour les fêtes de charité, à condition que les participants et exécutants ne reçoivent eux-mêmes aucune rétribution.

Les fêtes populaires musicales seront aussi exemptées de taxe. Sous ce nom, il faut entendre les concours d'orphéons et festivals auxquels chacun peut assister. Les grands festivals du Rhin et autres qui sont entrepris par les municipalités et sont de grosses entreprises, resteront naturellement soumis aux taxes.

Les exécutions de cercles, en leur local, pour leurs membres, échappent aux perceptions. Ceci peut sembler abusif, si l'on compare ce traitement à celui des clubs en d'autres pays, qui doivent — et justement — payer la taxe. Mais ici, les mœurs sont différentes, et il existe peu de grands cercles capables de donner de grands concerts et, ainsi, de nuire aux intérêts des auteurs. Les cercles, soit qu'ils soient en rapports avec les municipalités pour leurs exécutions, pour les locaux et le but de leurs concerts, soit qu'ils fassent des invitations payantes, retombent presque toujours dans les conditions de *publicité d'exécution* qui permettent l'application des taxes. De sorte que l'exemption ne vise que les petites réunions d'étudiants, d'ouvriers, d'anciens militaires, etc., qu'il vaut mieux laisser de côté si l'on ne veut tomber dans une persécution digne des Lenaers, Sauvenière et Coulon.

Pour les guinguettes-brasseries en plein air, si nombreuses en Allemagne, la taxe sera exigible si le cabaretier fait lui-même payer une entrée au public. Pas d'entrée, pas de taxe, à moins qu'il n'y ait un local couvert, ce qui équivaut à une salle de concert où l'on vient pour la musique.

Mais le législateur a cherché à ne point paralyser l'institution des grands jardins à bière, où le peuple vient prendre l'air le soir, se reposer, en buvant un verre de trois sous et en écoutant la musique militaire. Une taxe sur la musique retomberait sur la boisson, par la ruse du cafetier, et empêcherait le plaisir des petites gens. On voit qu'il y a là une sorte de préoccupation administrative ou sociale.

Le projet de loi tel que je vous le montre en raccourci a été édifié, en grande partie, avec la collaboration et l'assentiment d'un groupe important d'auteurs, qui se sont du reste constitués en société pour défendre leurs droits et recouvrer leurs taxes.

Qu'on ne vienne donc plus se montrer plus catholique que le pape, comme font les gens du syndicat Souchon. Les auteurs allemands comprennent qu'il est de leur intérêt supérieur de ne pas vouloir aller âprement jusqu'au bout d'un droit théorique. Et ils font sagement en renonçant d'avance à extorquer de grosses et petites pièces aux curés, aux mendiants, aux patrons d'estaminet.

L'exposé des motifs dit à ce propos qu'il faudra appliquer la nouvelle loi avec douceur et éviter les molestations. Justement, il y a quelque temps, je rencontrais le compositeur M. Roesch, de Munich, syndic de la nouvelle société allemande des auteurs, qui était de passage à Berlin pour conférer avec Richard Strauss, président de cette société. Et tout en lui remettant la brochure de Kufferath relatant les *Abus de la Société des Auteurs en Belgique*, je lui racontais encore des traits sur les procédés des agents de M. Souchon, la caisse noire, les pensions, etc.

— Oui, me dit-il, je connais assez bien ces histoires-là. Aussi, quand M. Souchon nous a fait des propositions d'installer son système et ses agents ici en Allemagne, nous l'avons envoyé promener.

Et Roesch riait dans sa barbe brune... M. R.

Chronique de la Semaine

PARIS

Un congrès d'histoire comparée se réunira à Paris dans la dernière semaine de juillet 1900, à l'occasion de l'Exposition universelle. Ce congrès se subdivise en huit sections :

1° Histoire générale et diplomatique ; 2° Histoire des religions ; 3° Histoire du droit et des institutions ; 4° Histoire de l'économie sociale ; 5° Histoire des littératures ; 6° Histoire des sciences ; 7° Histoire de l'art ; 8° Histoire de la musique.

Pour cette dernière section, qui intéresse particulièrement les lecteurs du *Guide Musical*, le comité français a été constitué de la façon suivante :

Président honoraire, M. Camille Saint-Saëns; président, M. Bourgault-Ducoudray; membres, MM. Camille Bellaigue, Charles Bordes, Jules Combarieu, M. Emmanuel, Henry Expert, Al. Guilmant, Vincent d'Indy, Ch. Malherbe, Julien Tiersot ; secrétaire, Romain Rolland.

Le comité a choisi, pour le représenter en Belgique, notre collaborateur M. H. Fierens Gevaert, qui s'est chargé de recueillir les adhésions des musiciens et musicologues belges.

Le congrès de la musique a pour but de créer un rapprochement entre les musiciens d'Europe, de leur fournir un terrain de discussions communes, où seraient agitées à la fois des questions d'ordre historique et d'ordre pratique. De ces études en commun pourraient sortir non seulement des lumières nouvelles pour l'histoire de la musique, mais une entente d'une utilité immédiate pour l'accomplissement des réformes pratiques nécessaires au développement de l'art musical.

Voici quelques renseignements extraits des règlements du congrès tels qu'ils ont été adoptés dans la dernière séance générale du 17 juillet :

III. La séance d'ouverture sera présidée par le président de la commission d'organisation. M. Gaston Boissier;

IV. Les travaux du congrès comportent des séances générales et des séances de sections;

V. Les sections restent maîtresses de leur ordre du jour;

VI. La langue officielle du congrès est le français. Le latin, l'allemand, l'anglais, l'italien, l'espagnol sont admis. Sont admises de même les autres langues, sous condition qu'il pourra être fait sur l'heure un résumé en français de la communication;

VII. Tout projet de communication devra être notifié avant le 1[er] juin 1900, *dernier délai*, au secrétariat de chacune des sections. Le bureau de la section décide l'admission du projet de communication. Il ne sera reçu aucun travail déjà publié ou présenté antérieurement à une société savante;

VIII. La durée d'une communication ne peut, en principe, dépasser quinze minutes; mais l'assemblée consultée pourra, quand elle le jugera utile, étendre ce délai;

IX. Un compte-rendu des séances générales sera remis à chaque adhérent, ainsi qu'un compte-rendu des travaux de sa section;

X. La cotisation de chaque membre est fixée à 20 francs.

Une circulaire, qui sera prochainement envoyée, précisera les différents points sur lesquels le comité désire attirer l'attention des adhérents. Les musiciens, musicologues, et en général tous ceux qu'intéressent en Belgique les questions musicales, sont priés d'envoyer par écrit leur adhésion au délégué belge, M. H. Fierens-Gevaert, 16, place du Petit Sablon, Bruxelles.

⚜

Il est question à l'Opéra-Comique de reprendre au printemps prochain une série de représentations des *Noces de Figaro* de Mozart, avec M. Victor Maurel dans le rôle d'Almaviva, et M[lle] Emma Calvé dans celui de Suzanne.

⚜

La réouverture de l'Opéra-Comique, fixée au 14 septembre, se fera avec la *Bohême* de M. Puccini, chantée par M[lles] Guiraudon et Tiphaine, MM. Maréchal, Fugère, Isnardon, Delvoye et Belhomme. Le lendemain 15, on donnera *Mignon* avec M. Clément et M[lle] Wyns, rentrant au théâtre qu'elle avait quitté pendant un an pour aller se faire applaudir à la Monnaie à Bruxelles. Puis suivront *Manon*, avec M[lle] Marignan et M. Delmas, tous deux aussi de retour de fugues à l'étranger et en province; *Lakmé*, avec M[lle] Thiéry; *Mireille*, *Carmen*, *Cavalleria rusticana*, *Philémon et Baucis*, *le Caïd*, etc.

En plus d'*Orphée*, pour les débuts de M[lle] Gerville-Réache, des *Pêcheurs de Perles*, on compte remonter, dès le début de la saison, *Fra Diavolo*. *Cendrillon* ne sera redonné qu'au commencement du mois d'octobre.

Profitant de la fermeture annuelle, on a fait, dans l'intérieur du théâtre, quelques petits travaux utiles; mais on n'a pu, ainsi qu'on l'avait espéré, augmenter, dans leur hauteur, les casiers à décors. La façade s'est embellie de trois grilles en fer forgé et doré placées devant les trois portes de la place Favart. D'ici peu, on fera disparaître les affreuses lampes qui éclairent cette façade pour les remplacer par de grands candélabres artistiques.

⚜

On sait que M. Ch. Lamoureux prépare des représentations de *Tristan et Iseult* de R. Wagner pour le mois d'octobre. Ces représentations seront au nombre de dix. Ainsi que nous l'avons déjà annoncé, elles auront lieu au Nouveau-Théâtre de la rue Blanche, les mardi et samedi de chaque semaine.

Voici les dates exactes de ces représentations : 21, 24, 28, 31 octobre; 4, 7, 11, 14, 18 et 21 novembre.

Voici, d'autre part, la distribution des rôles, qui sont tous doublés :

Tristan : MM. Gibert, Emm. Lafarge; Iseult : M[me] Litvinne, M[lles] Lina Pacary, Janssen; Brangaene : M[mes] Bréma, Darlays, M[lle] Spanyi; Kurwena : MM. Georges Chais, Sempé; le roi Marke : MM. Vallier, Challet.

Les personnes déjà inscrites pour retenir des places devront faire retirer leurs coupons à l'administration, 2, rue Moncey, du 25 août au 4 septembre inclusivement. Le bureau de location sera ouvert au public dès le 5 septembre, au Nouveau-Théâtre.

⚜

On dit que M. Lœwe, directeur de l'Opéra de Breslau, de passage à Paris, s'est entretenu avec MM. Lamoureux et Willy Schutz de la possibilité de donner des lendemains aux représentations de *Tristan*. Le directeur de Breslau proposerait de monter *Hænsel et Gretel*, soit en allemand avec les artistes de sa troupe, soit en français, s'il pouvait réunir les artistes nécessaires à une exécution de premier ordre.

« Il nous semblait, dit à ce propos le *Ménestrel*, que la version française de l'œuvre de M. Humperdinck appartenait bel et bien à l'Opéra-Comique, qui en annonce d'ailleurs la représentation pour le mois de décembre. Alors? »

⚜

M. Vincent d'Indy vient d'achever, sur le désir exprimé par M[me] Ernest Chausson, le quatuor à cordes auquel travaillait l'auteur du *Roi Arthus* quand la mort est venue, de façon si foudroyante, lui arracher la plume des mains. Le premier et le second morceau de cette œuvre étaient, nous l'avons dit, entièrement écrits. Le

mouvement initial a même été joué à Bruxelles, dans l'intimité, en présence du compositeur, par le Quatuor Ysaye. L'*andante*, composé par Ernest Chausson au printemps, est l'une de ses inspirations les plus hautes et les plus pénétrantes. Il avait écrit à Limay les deux tiers d'un *Intermezzo*. C'est ce morceau que M. Vincent d'Indy a pieusement complété, d'après les notes laissées par son malheureux ami. Ce morceau, dit l'*Art moderne*, conçu dans un style classique rappelant celui de Beethoven, est, paraît-il, charmant. M. d'Indy a retrouvé, dans les esquisses qui lui ont été confiées, quelques mesures d'une *fin*, qui lui ont permis de reconstituer la pensée du musicien et de donner à l'œuvre l'allure d'un final couronnant l'ensemble de la composition.

⚜

Parmi les œuvres musicales nouvelles écloses cet été, l'*Art moderne* nous signale une série de ravissantes mélodies avec accompagnement d'orchestre composées par M. J. Guy-Ropartz sur l'*Intermezzo* de Heine.

M. P. de Bréville travaille à un drame féerique en quatre actes que lui a commandé M. Albert Carré pour l'Opéra-Comique.

⚜

M. Camille Saint-Saëns vient de terminer un quatuor à cordes, le premier de l'espèce dans son œuvre. Ce quatuor est dédié à Eugène Ysaye.

Le maître, qui est depuis quelques jours à Béziers pour les représentations de *Déjanire*, relit en ce moment les dernières épreuves, car l'œuvre est sous presse et paraîtra dans quelques semaines chez les éditeurs Durand et fils, à Paris.

BRUXELLES

Demain, lundi, le théâtre fera sa réouverture, avec *Aïda*. Voici le tableau du personnel :

Chefs de service : MM. P. Flon, premier chef d'orchestre; F. Rühlmann, chef d'orchestre; Almanz, régisseur général.

Ténors : MM. Imbart de la Tour, Gérôme, Lupiac, Maurice Cazeneuve, Caisso, Antony, Disy, Colseaux et Gillon.

Barytons : MM. Seguin, Decléry, Dufranne, Gilibert et Danse.

Basses : MM. Journet, Pierre d'Assy, Vignier, Danlée et Verheyden.

Chanteuses : Mmes Landouzy, Thérèse Ganne, Homer, Cholain, Lala Miranda, Marguerite Claessens, Rambly, J. Maubourg, Dubois, Domenech, Goulancourt, Gottrand, Mativa, Vanloo, Mercier, Laurent.

Danseurs : MM. Laffont, Ambrosiny, J. Duchamps.

Danseuses : Mmes Yvonne Dethul, Antoinette Porro, Marguerite Vincent, Jeanne Dierick, Marie Verhoeven.

⚜

Bruxelles va compter, la saison prochaine, un nouveau théâtre d'opérettes. M. Tauffenberger, l'artiste applaudi à Paris, aux Bouffes-Parisiens, devient directeur de la salle du passage du Nord, baptisée du nom de Variétés. M. Tauffenberger annonce, pour commencer, des reprises du *Petit Faust* et des *Turcs* d'Hervé.

CORRESPONDANCES

ANVERS. — Les fêtes du troisième centenaire de Van Dyck ont naturellement donné lieu un peu partout, à l'Hôtel de ville, en plein air, etc., à des manifestations de l'art musical. On a exécuté surtout diverses œuvres, connues déjà, de nos principaux compositeurs flamands, MM. Benoit, Jan Blockx, Wambach, etc. Il y a eu également un grand concours de chant d'ensemble, où se sont mesurées nos sociétés les mieux disciplinées. Le prix d'honneur a donné lieu surtout à une lutte très vive entre la Société chorale d'Herstal, la Société de Paturages et l'Echo du Peuple de Bruxelles ; c'est la première qui l'a emporté, par une exécution superbe de deux chœurs imposés, la *Bruyère* de M. Jan Blockx, œuvre colorée et puissante, et l'*Espérance* de M. Th. Radoux, élégamment écrite et de belle allure.

GAND. — Les concours publics du Conservatoire royal se sont terminés cette année, comme d'habitude, par les épreuves de musique de chambre, mimique et art de la scène.

Musique de chambre. Professeur, M. E. Beyer. Le progrès continue, et l'épreuve à laquelle nous avons assisté a offert un intérêt tout particulier. Les concurrents qui ont tenté l'épreuve ont, en général, de grandes qualités de style, un sentiment exact et de la variété dans la sonorité. Et non seulement la moyenne a été excellente, mais plusieurs élèves ont fait preuve d'un véritable talent. Chez M. Bourdon, qui compte à peine seize ans, on sent un instinct musical peu ordinaire, des dons naturels qui permettent d'espérer beaucoup de ce sympathique enfant. Remarqué également Mlle Vertroost, dont la compréhension exacte des œuvres est manifeste. Ce concours est un gros succès pour le professeur M. Beyer, qui, espérons-nous, nous procurera la satisfaction d'assister l'an prochain à une épreuve modèle, en produisant un quatuor au concours de musique de chambre. Voici les distinctions accordées par le jury : Premier prix avec la plus grande distinction : M. Van Roy (pianiste); premier prix avec distinction : M. Bourdon; premiers prix : Mlle Vertroost (piano), M. Van Damme (violoncelle); deuxièmes prix avec distinction : MM. Michiels (flûte), De Groote (violon); par quatre voix : Mlles D'Hayer et Soudan (piano), M. Arschodt (violoncelle); premier accessit : Mlle Coppens.

Le concours d'art de la scène, ou, à proprement parler, le concours d'opéra français a été très mé-

diocre. Nous devons constater cependant que tous les récipiendaires ont fait preuve d'une diction pure et correcte, d'une articulation nette et franche; mais pour ce qui concerne le sentiment et l'instinct dramatique, c'était nul ou peu s'en faut. A excepter cependant Mlle Rooms, qui, dans l'interprétation du duo d'*Œdipe* et de la scène de la croix de *Robert le Diable*, a montré un certain acquis. M. Maes, un ténorino qui retient trop la voix, a le grand tort de vouloir interpréter des rôles (tels Desgrieux de *Manon*, Dominique de l'*Attaque du Moulin*) qui ne lui conviennent pas le moins du monde. Nous estimons que M. Maes ferait mieux de chercher sa voie dans l'opérette. Le jury a décerné les distinctions suivantes : Premier prix avec distinction : Mlle Rooms; premier prix : M. Maes; deuxième prix : M. Steurbaut; premiers accessits : Mlles Maes et Steens.

Au concours pour l'obtention du diplôme de capacité de déclamation néerlandaise, il n'y a eu qu'un seul récipiendaire : M. Van Hanswyck, mais il a fait preuve de très réelles qualités.

— A l'Exposition provinciale, nous avons eu, au Palais des fêtes, quelques concerts se distinguant par la médiocrité de l'exécution des œuvres symphoniques. Heureusement, les artistes du chant ont su verser un baume réparateur sur les écorchures qu'occasionnait, à chaque audition, la symphonie dirigée par M. Théodore Le Brun. Nous avons d'abord entendu Mme Jeanne Miry-Merck, si souvent applaudie aux séances du Cercle des Concerts d'hiver. C'était merveille de lui entendre chanter l'air de *Jocelyn* de Benjamin Godard, et deux perles de Chaminade : *Espoir* et *Madrigal*. Répondant avec sa bonne grâce coutumière aux désirs du public, qui réclamait un *bis*, elle a chanté une charmante composition de Haydn. Puis ce fut le tour de Mme Ernestine Raick, qui fut très applaudie dans l'air d'*Orphée*, le *Voyage* de Paladilhe et surtout dans l'air du soldat de la *Vivandière*, dont le public lui a redemandé avec insistance le dernier couplet.

A ce même concert, se sont fait entendre deux instrumentistes lauréats de notre Conservatoire : M. Van Damme, violoncelliste, qui promet beaucoup et a fort bien interprété le *Kol Nidrei* de Max Bruch, et M. De Groote, un violoniste qui n'a pas toujours joué avec une justesse irréprochable et qui a la manie de faire des mouvements désordonnés de la tête et du torse, alors qu'il s'agit de l'interprétation d'un simple *Nocturne* de Van Leuvren.

Le dernier concert, dont le programme était un peu copieux peut-être, mettait en présence trois chanteurs de réel talent : Mlle Migeon, dont la voix de soprano très étendue et d'une égalité parfaite convenait fort bien à la légende et aux strophes de *Lakmé*, ainsi qu'à une charmante *Chanson d'oiseaux* de Somelli ; M. Bresou, à qui la direction de notre Théâtre-Royal a confié l'emploi de basse noble pour la campagne prochaine, et qui a soulevé de très légitimes ovations à la suite de son air des *Vêpres siciliennes* et de son interprétation du *Cor* de Flégier. Comme *bis*, l'air de l'étoile du *Tannhœuser*, dit à la perfection; enfin, M. Leo Vanderhaeghen, qui fut fort applaudi comme chanteur dans la cavatine de *Faust* et a vu saluer d'unanimes bravos trois charmantes compositions vocales dont il est l'auteur : *Et tout me dit*, *Pâquerette* et *Si j'étais fleur*, qu'il a interprétées avec un goût parfait.

— La dernière audition musicale organisée par la maison Beyer en ses salons de l'Exposition provinciale, présentait un double intérêt : une première audition du *Trio D moll* pour piano, violon et violoncelle, d'Alb. Morel de Westgaver, et le concours de l'institut Beethoven d'Anvers.

Dans le *Trio* d'Alb. Morel de Westgaver, il y a une franchise de rythme, une fraîcheur des thèmes, une couleur générale qui placent l'œuvre au nombre des belles productions des compositeurs belges. La première partie est formée de deux motifs dont le développement se poursuit au milieu de rythmes variés, d'un intérêt d'écriture toujours soutenu et évoquant par moments, mais d'une manière toute personnelle, des harmonies et des dessins caractéristiques de la musique tchèque. Le thème principal de l'*adagio* est une mélodie calme, d'une belle venue, d'un charme rêveur enveloppant et contrastant très heureusement avec le *scherzo*, tout en demi-teinte, d'une délicatesse extrême ; enfin, le *finale*, que nous aimons moins peut-être que les parties précédentes, quoiqu'il y ait de la vie et de la couleur, termine fort heureusement ce trio. Au total, c'est là une œuvre qui honore l'auteur et la jeune école belge, dont M. Alb. Morel de Westgaver est l'un des représentants distingués.

L'Institut Beethoven avait délégué, comme exécutants, Mlle Parcus, pianiste, possédant un mécanisme de la main gauche très développé; M. De Keersmaeker, qui nous a plu dans la mélodie pour violon et piano de G. Beyer, dans la *Première Danse hongroise* de Brahms (version Joachim) et le premier *allegro* de la *Sonate* en *ut* mineur de Grieg. Enfin, comme violoncelliste, M. Ceulemans, qui s'est fait applaudir dans *Sourdine* d'Alb. Morel de Westgaver et la *Source* de Davidoff.

La fermeture hâtive des halls de l'Exposition n'a pas permis aux exécutants de faire entendre le *Trio D moll* d'Arensky, qui constituait un des attraits du programme. Au demeurant, séance intéressante qui aura des lendemains, espérons-le.

Avant de quitter complètement l'Exposition provinciale, annonçons que le lundi 18 septembre, on exécutera dans la salle des fêtes, sous la direction de M. Paul Boedri, l'*Oratorio de Noël* de Bach, œuvre qui obtint un si vif succès dernièrement aux Concerts d'hiver. Les solistes seront : Mme Feltesse-Ocsombre (soprano), Mme Ern. Raick (alto), MM. Leo Vanderhaeghen (ténor) et Bresou (basse). Voilà des noms qui promettent une interprétation parfaite.

MARCUS.

LONDRES. — La vie musicale recommence peu à peu. Les théâtres rouvrent leurs portes; puis, samedi dernier, c'était l'ouverture des concerts-promenades au Queen's Hall. L'orchestre est bon; beaucoup de clarté et de précision. Lamoureux a fait beaucoup de bien aux orchestres anglais en faisant entendre l'admirable précision du sien. M. Henry Wood a bien travaillé. Il manque encore un peu de style de temps à autre; c'est aussi trop métronomique. Mais que de progrès depuis quelques années! Le programme n'était pas bien intéressant. Rien de nouveau : ouvertures de *Rienzi*, de *Guillaume Tell;* suite de *Peer Gynt; Marche hongroise* de Berlioz; *Fantaisie hongroise* de Liszt. Voilà pour la partie instrumentale.

L'exécution de ces différentes pièces a été bonne, si l'on excepte *Rienzi*, qui a été prise dans un *tempo* trop vif et dont le thème du milieu, en *ré* majeur, joué sans grandeur, à cause du raccourcissement de la croche qui suit la noire pointée, avait une allure légèrement vulgaire. Cinq solistes, un contralto, miss Kirkby Luwn, qui nous a chanté, d'une voix un peu creuse, la Chanson du printemps de *Samson et Dalila;* M. Ellison Van Hoose, ténor; M. Charles Knowles, basse, qui, sans posséder l'art de la vocalise, a voulu nous chanter du Hændel! M. Henry Payne, violoniste, dont il vaut mieux ne rien dire; enfin, un jeune violoncelliste, M. Paul Bazelaire, élève de Delsart, du Conservatoire de Paris, nous a exécuté le *Concerto* de Saint-Saëns avec beaucoup de brio et de force — pour son âge : il n'a que douze ans.

PAUL MAGNY.

— La saison musicale va se rouvrir en Angleterre à l'occasion des festivals qu'organisent les grandes villes de la province. Le 10 septembre, commencera le grand festival de Worcester. Ce festival sera dirigé par M. Ivor Atkins, un jeune compositeur qui est, depuis 1897, à la tête de la maîtrise de la cathédrale de Worcester. Parmi les compositions inédites portées au programme, on cite : un *Chant d'automne* pour soli, chœurs et orchestre, de M. Lee Williams; une *Rapsodie sacrée* pour orchestre, par M. Coleridge Taylor; une composition intitulée *Hora Novissima*, une espèce d'hymne sur paroles latines, du compositeur américain Horatio Parker; le *Messie* de Hændel, l'*Elie* de Mendelssohn, le *Requiem allemand* de Brahms, le *Tombeau des ancêtres* de Cornélius, le *Te Deum* de Dvorak, le *Lux Christi* de M. Elgar et le *Kaiser-Marsch* de Wagner. Aussitôt après ce festival viendra celui de Norwich, qui aura lieu du 3 au 6 octobre. On y signale deux œuvres françaises : *Samson et Dalila* de M. Saint-Saëns, exécuté en forme d'oratorio, et le *Faust* de Berlioz; puis plusieurs compositions de musique sacrée de Verdi, la *Passion* de l'abbé Perosi, les *Fêtes nuptiales de Hiawatha* de M. Coleridge Taylor et plusieurs autres compositions connues.

Après Norwich, il y aura encore le festival de Sheffield. Au programme, également *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, la Symphonie avec chœurs de Beethoven, le *Roi Olaf* de M. Elgar, le *Roi Saül* de M. Parry et le *Messie* de Hændel.

OSTENDE. — Nous voici à la fin du mois d'août, c'est-à-dire que la saison arrive à son déclin et que les plus belles fêtes sont passées.

Les deux plus beaux concerts de ce superbe mois d'août ont été, sans conteste, ceux auxquels ont pris part deux de nos grands artistes belges, deux des plus grands virtuoses de notre époque : MM. Arthur De Greef et César Thomson.

De Greef a triomphé ici au concert artistique du 10 août, avec le *Concerto* en *sol* mineur de Saint-Saëns et la *Fantaisie hongroise* de Liszt. Quelle beauté de phrasé, quelle délicatesse de toucher, quelle sûreté de rythme et de traits! En un mot, De Greef est un pianiste complet, un virtuose et un interprète impeccable.

César Thomson a joué, au grand concert du jeudi 24, le *Concerto* de Beethoven. Je ne sais ce qu'il faut le plus admirer chez ce maître du violon : l'extraordinaire magie de sa technique, qui lui permet de réaliser d'une façon merveilleuse toutes les difficultés de l'instrument, ou bien la constante élévation du sentiment, la souveraine grandeur de son style. L'âme de Beethoven même chantait dans le violon de l'illustre virtuose, cette grande âme parfois inquiète et douloureuse, et qui se répand, dans ce concerto, en des mélodies de calme et de sérénité!

Thomson a joué encore une *Mazurka* de Chopin et des *Danses slaves* infiniment originales, de Dvorak, qu'il a transcrites pour le violon en des pages d'une difficulté inouïe. Mais le maître liégeois joue tout cela avec tant d'aisance, qu'il faut être du métier pour apprécier ce qu'il y a de prodigieux dans son mécanisme.

Aussi le succès de Thomson a-t-il été immense; je n'ai jamais vu notre public frivole si religieusement attentif ni si chaleureusement enthousiaste. De Greef et Thomson ont réalisé, chacun à son tour, le prodige d'établir entre eux et notre public, ordinairement si indifférent, une entière communion de sentiment. Aussi peut-on dire que l'audition de ces deux artistes exceptionnels a formé le point culminant de notre saison musicale.

Nous avons eu encore, en fait d'instrumentistes, M^lle^ C. Painparé, qui s'est tirée avec honneur de la périlleuse épreuve du *Cinquième Concerto* pour piano de Saint-Saëns; M. Deru, le brillant concertmeister du Kursaal, qui s'est fait applaudir par son interprétation chaleureuse du *Deuxième Concerto* de Max Bruch; M^lle^ Stroobants, une jeune harpiste d'un talent extraordinairement précoce; M. Strauwen, flûtiste; M. Miry, violoncelle-solo, sans oublier les nombreux récitals d'orgue, où M. Léandre Vilain déploie son beau talent d'interprète et sa grande virtuosité.

Comme chanteurs, ç'a été le défilé habituel d'artistes, principalement de l'Opéra, de l'Opéra-Comique, de la Monnaie (ce sont toujours ces étiquettes qui font prime ici) : M^mes^ Bosman, Chrétien, Darlays; M^lles^ Decré, Claessens, Lallemand, Tiphaine; MM. Vaguet, un ténor qui est un vrai charmeur, Duffaut, Claeys, Noté, Deville, Dufranne; ce dernier surtout a été admirable dans les *Adieux de Wotan*.

Nous avons eu également, au Kuursaal, une dizaine de représentations données par M^lle^ Tiphaine, MM. Carbonne et Belhomme, de l'Opéra-Comique, et où des vieilleries comme le *Chalet*, les *Papillottes de M. Benoit*, etc., jouées à ravir, ont obtenu un succès énorme. Puis encore deux bonnes exécutions de l'admirable chef-d'œuvre qui a nom l'*Arlésienne;* enfin, une représentation solennelle des *Erinnyes*, le drame de Leconte de Lisle, que Massenet a inopportunément illustré de sa musique plus gracieuse que puissante.

Notre orchestre est magnifique, et M. Léon Rimskopf le conduit d'excellente façon, avec de belles qualités de rythme et de précision. Il faut l'entendre dans les grandes pages de virtuosité, comme, par exemple, l'*Apprenti sorcier*, l'amusante et piquante fantaisie de Paul Dukos, qui est une merveille d'orchestration, avec des harmonies outranéières et cruelles.

Outre le répertoire courant de la musique du Casino, nous avons entendu mainte page de valeur non encore exécutée ici; je citerai, entre autres, un admirable entr'acte des *Kœnigskinder* de Humperdinck, un autre de *Déjanire* (Saint-Saëns), le *Charfreitag-Zauber*, cette page de sublime sérénité, un intermezzo de l'opéra *Hedda* de M. Le Borne, mainte page de genre de Tschaïkowsky, Glinka, etc... Toujours rien des Belges!

Dimanche, l'éminente cantatrice M^me^ Litvinne chantera la *Mort* d'*Iseult*, et le baryton De Backer donnera des fragments du *Sinaï* de Paul Gilson. Le mois de septembre, d'ailleurs, nous réserve encore quelques beaux concerts. L. L.

NOUVELLES DIVERSES

Les fêtes théâtrales de Bayreuth ont pris fin le 20 août dernier, par une représentation de *Parsifal* qui avait fait salle comble. La veille, les spectateurs de cette dernière série avaient eu une merveilleuse représentation des *Maîtres Chanteurs*, avec Van Rooy dans le rôle de Hans Sachs, Friedrichs en Beckmesser, Breuer dans David et Hans Richter à l'orchestre. Ç'a été encore une fois la grande impression de la dernière série.

Dans *Parsifal*, c'est le ténor viennois Schmedes qui a tenu le rôle de Parsifal. Malheureusement, il paraissait n'être pas en bonnes dispositions. M^me^ Ternina, en revanche, a été, de l'avis général, superbe dans Kundry, et le docteur Félix Krauss, très remarquable dans Gurnemanz. Quant à la direction orchestrale de M. Franz Fischer, de Munich, il n'y a qu'une voix pour déplorer la banalité et la lourdeur de sa conception, sans méconnaître les mérites de sûreté et de correction de sa direction.

La dernière série de l'*Anneau du Nibelung* a été, comme la première, dirigée par M. Siegfried Wagner; elle a été, au total, très satisfaisante et, il faut le dire hautement, incontestablement supérieure à ce que l'on voit d'ordinaire sur les scènes de nos grandes villes. Il n'en reste pas moins que ceux qui ont gardé l'impression de la puissante interprétation d'un Richter, d'un Mottl ou d'un Hermann Levy, ont eu mille fois raison de constater un recul qui est de fâcheux augure pour l'œuvre de Bayreuth, où les défaillances ne devraient pas être connues.

Quant aux protagonistes de la scène, l'incomparable Wotan de Van Rooy, la puissante Brunnhilde de M^me^ Gulbranson, le Siegfried héroïquement joyeux de Burgstaller, le Mime de Breuer, le Loge du docteur Briesemeister, l'Alberich de Friedrichs, tout cet ensemble de vrais artistes, d'interprètes absolument pénétrés de l'esprit de l'œuvre, fait passer sur les quelques défaillances, bien excusables dans un aussi prodigieux effort d'art.

Il n'y a pas toutefois à se dissimuler que l'impression générale est moins complète qu'autrefois, et l'administration de l'entreprise ne doit pas se faire d'illusion : il faudra qu'elle surveille très attentivement les moindres détails des exécutions qu'elle se propose de donner en 1901, à l'occasion du 25^me^ anniversaire du théâtre, si elle veut éviter le reproche d'avoir amené la décadence de l'œuvre par esprit étroit de famille et incompréhension de la haute mission qui lui incombe.

— Il y a un peu partout des crises musicales en ce moment. Notre correspondant de Londres nous signalait récemment les difficultés que la Société philharmonique de Londres éprouve pour trouver un chef d'orchestre.

A Vienne, la Société philharmonique est, elle aussi, en pleine crise directoriale. Hans Richter, on le sait, a donné sa démission, il y a deux ans, à la suite de dissentiments qui touchaient à sa dignité d'artiste. M. Mahler lui succéda, sans le remplacer. De là une assez vive opposition contre ce dernier au sein du comité de la Société. Néanmoins, M. Mahler a été ces jours-ci réélu, mais non à l'unanimité, et, à son tour, il vient de donner sa démission et refuse de reprendre le bâton. La perplexité est grande. Une solution intermédiaire a été proposée : c'est que la direction de l'orchestre fût partagée entre Hans Richter et M. Mahler; les deux chefs dirigeraient chacun quatre concerts. Mais on doute que Richter accepte, et s'il accepte, ce sera probablement M. Mahler qui ne voudra pas. On a suggéré aussi l'engagement

de différents chefs d'orchestre célèbres : Mottl, Weingartner, Nikisch, Zumpe, etc. Mais aucune solution n'est encore intervenue, et les choses restent en l'état.

Cette crise produit une grande émotion parmi le public musical et artiste de Vienne habitué, de temps immémorial à ses concerts philharmoniques justement célèbres et qui semblent menacés par suite de cette crise.

— On vient de frapper à Varsovie une médaille commémorative de Chopin à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa mort. La face de cette médaille, qui est l'œuvre du sculpteur Sigismond Slupski, montre le profil de Chopin; le revers est orné d'une lyre entourée d'une branche de laurier et gravée sur deux portées qui contiennent les premières mesures de la fameuse *Mazurka* en *la* bémol majeur. En exergue, le nom et les dates de la naissance et de la mort du grand artiste. La médaille est fort jolie.

— La petite ville d'Aversa se propose de célébrer prochainement le centenaire de la mort de Cimarosa.

Le Conservatoire de Naples, dont Cimarosa fut l'élève, prendra une part active à cette manifestation. Le comité formé pour cette circonstance a nommé présidents d'honneur Verdi et M. Guido Baccelli, ministre de l'instruction publique ; le président effectif est M. Rosano, député du collège d'Aversa, et le vice-président, M. Pietro Platania, directeur du Conservatoire de Naples.

La ville d'Aversa, qui a mis une somme de vingt-cinq mille francs à la disposition de ce comité, a décidé d'élever, sur une de ses places publiques, un monument à l'auteur du *Matrimonio Segreto*, monument dont l'esquisse est déjà préparée par M. Francesco Jerace, le sculpteur à qui l'on doit le monument élevé l'année dernière, à Bergame, à la mémoire de Donizetti.

— De Berlin :

A l'exposition Gœthe, qui vient d'ouvrir à l'occasion du 150e anniversaire de la naissance du grand poète, se trouve la partition originale de la musique de Beethoven pour le drame *Egmont*. Le manuscrit précieux contient 84 feuilles in-folio et appartient à M. E. Prieger, de Bonn.

— M. Ernest Van Dyck est engagé par M. Grau pour la prochaine saison de New-York. Font également partie de la troupe du Métropolitain : Mmes Calvé, Sembrich, Bauermeister, MM. Alvarez, Saleza, Van Rooy et les basses De Reszké, Plançon et De Vries. La principale nouveauté de la saison sera *Hérodiade*, avec Mlle Calvé.

— L'orchestre du célèbre Gewandhaus de Leipzig vient de recevoir un gentil cadeau. M. Kissel, négociant à Manchester, lui a envoyé la somme de quarante mille francs, dont les intérêts doivent être distribués annuellement aux musiciens nécessiteux de l'orchestre. Le capital sera administré par la direction d'une fondation Kissel que le généreux donateur désire instituer.

— On nous écrit de Spa : « Au dernier concert, nous avons eu le plaisir d'entendre et d'applaudir, dans un *Concerto* en *ré* mineur de sa composition, le très réputé pianiste Van Dooren, dont les grandes qualités ont fait l'admiration des dilettantes. Dans les soli pour piano seul, le remarquable artiste a donné la mesure de la finesse de son toucher.

Il a joué le *Scherzo* en *si* bémol mineur de Chopin et, après plusieurs rappels, il a ajouté un *Nocturne* de Chopin. »

NÉCROLOGIE

Le grand poète flamand Emmanuel Hiel a succombé dimanche dernier à Schaerbeek, à l'âge de soixante-cinq ans. Ce fut une figure originale et personnelle qu'il est impossible de détacher de l'histoire musicale de la Belgique contemporaine, dans laquelle le mouvement de renaissance flamande a joué un rôle si considérable. Emm. Hiel en fut le poète et, comme tel, il a été l'inspirateur de quelques-unes des œuvres musicales les plus glorieuses de l'école belge.

Hiel était né à Saint-Gilles, près de Termonde, le 30 mai 1834. La vie fut d'abord pour lui assez difficile : on le vit tour à tour employé de fabrique, libraire, commis d'octroi ; il obtint ensuite un emploi dans le bureau flamand du ministère de l'intérieur ; enfin, le gouvernement le nomma, en 1867, professeur de déclamation néerlandaise au Conservatoire de Bruxelles et, en 1869, bibliothécaire du Musée de l'industrie.

Son œuvre est considérable. Il avait débuté, vers 1855, par des nouvelles et des poésies signées du pseudonyme G. Hendrickszone. De l'année 1864 date sa cantate couronnée *De Wind*, qui fut mise en musique par Van Gheluwe. Il devait plus

tard traduire en langue néerlandaise celles de G. Lagye, Cl. Michaëls, de Casembroot, etc. Au théâtre, il a donné plusieurs pièces, les unes originales, les autres inspirées par des œuvres étrangères. A son ami Peter Benoit, il a fourni les poèmes des magnifiques oratorios *Lucifer*, *De Schelde*, *Prometheus*. Quant à ses recueils de vers — *Liedekens*, *Gedichten*, *Historische Gezangen*, *Liederen*, etc.,— ils ont été et resteront une mine féconde d'inspiration pour les musiciens flamands. Peter Benoit, Jan Blockx, Demol, Mestdagh, Huberti, etc., etc., y ont puisé abondamment. Par le naturel et la simplicité des sujets, par la richesse du rythme et la hardiesse populaire des images ces poèmes appelaient la musique.

Nature extrêmement bienveillante et foncièrement loyale, Emmanuel Hiel ne laissera que des regrets et le souvenir d'une personnalité éminemment sympathique.

— M. Mariotti, le distingué violoncelliste, vient de mourir à Paris.

Né à Florence, il vint se fixer à Paris, où il acquit une réputation méritée comme soliste. Il fut même attaché pendant plusieurs années

comme violoncelliste solo, aux Concerts Colonne; malheureusement, il perdit insensiblement la vue et, si ses amis n'étaient venus à son aide, il aurait connu la misère. Ses obsèques ont eu lieu à Saint-Mandé (Seine).

— On annonce la mort, à l'âge de quatre-vingt-deux ans, du compositeur danois Siegfried Salomon. Né à Tondern en 1818, il commença sa carrière comme violoniste, fut pendant longtemps célèbre comme virtuose. Il avait épousé la célèbre cantatrice Henriette Nissen.

On lui doit les opéras *Tordenskjold*, la *Croix en diamants* et l'*Armée de vengeance*. Cette dernière œuvre, un opéra-comique, a été jouée à Weimar en 1850, sur la demande de Liszt, et le compositeur en avait dirigé la première.

— On annonce de Madrid la mort subite d'Emilio Mario, qui, bien qu'âgé seulement de soixante et un ans, était le doyen des artistes dramatiques espagnols.

Mario fut un des plus grands acteurs de l'Espagne, dans le drame, dans la comédie et dans le genre comique. C'était l'interprète attitré de Dumas, d'Augier, de Feuillet, d'Erckmann-Chatrian.

Directeur du théâtre de la Comédie pendant

plus de vingt ans, il y monta tout le répertoire français et le joua. Il fut également un professeur plein de maîtrise, et il laisse quelques élèves dignes de lui, Mme Guerrero et Mme Tubau notamment, qui sont les étoiles de la scène espagnole.

Mario laisse une veuve, trois filles et un fils, qui est auteur dramatique connu et apprécié.

— On annonce la mort de M. Gravière, directeur du Grand-Théâtre de Bordeaux. Il tint avec succès, en province, l'emploi des seconds ténors, puis, abandonnant la carrière lyrique, il dirigea les théâtres de Genève, Lyon, Nantes, puis, à Paris, la Renaissance, après Victor Koning, et y monta notamment *Madame le Diable*. Depuis 1885, il dirigeait avec beaucoup d'habileté le Grand-Théâtre de Bordeaux.

PERFECTIONNEMENTS AUX HARPES ET AUX CHEVILLES
DES INSTRUMENTS A CORDES

M. G. F. Lyon, de Paris, désire se mettre en rapport avec des fabricants d'instruments de musique pour l'exploitation en Belgique de ses brevets nº 126880 du 10 mars 1897, nº 141661 du 26 mars 1899 et nº 132658 du 22 décembre 1897.

S'adresser pour renseignements à l'**Office de brevets d'invention** H. Kirkpatrick, 5, rue de la Pépinière, à Bruxelles.

PIANOS IBACH — 10, RUE DU CONGRÈS, BRUXELLES

VENTE, LOCATION, ÉCHANGE, — SALLE D'AUDITIONS

Vient de paraître :

Concours de Luxembourg

Chez Veuve LÉOPOLD MURAILLE, Editeur, à LIÉGE

43, rue de l'Université, 43

EMILE MATHIEU, directeur du Conservatoire royal de Gand

Matin
Eté } chœurs à quatre voix d'homme, imposés en *division d'honneur.*

Chaque partition. . . . . .fr. 2 50

» partie séparée. 0 40

Envoi franco contre payement

Demander Catalogue du RÉPERTOIRE DES ORPHÉONS, 90 numéros

CHANT ITALIEN—MÉTHODE LAMPERTI

Mme FANNY VOGRI

66, rue de Stassart, Bruxelles

COURS DE HAUTBOIS

J. FOUCAULT

HAUTBOISTE

Premier prix du Conservatoire

43, rue de Turbigo — PARIS

Maison J. GONTHIER

Fournisseur des musées

31, Rue de l'Empereur, 31, BRUXELLES

MAISON SPÉCIALE

pour encadrements artistiques

IMPRIMERIE

TH. LOMBAERTS

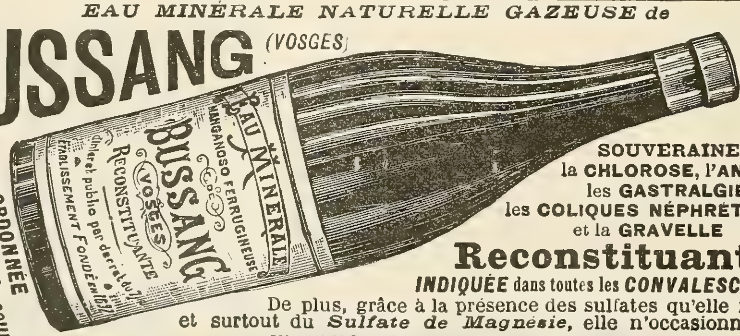
7, MONTAGNE-DES-AVEUGLES, BRUXELLES

SPÉCIALITÉ D'OUVRAGES PÉRIODIQUES

PROGRAMMES DE CONCERT

EAU MINÉRALE NATURELLE GAZEUSE de

BUSSANG (VOSGES)



ORDONNÉE par MM. les Professeurs et Médecins.

SOUVERAINE contre :
la CHLOROSE, l'ANÉMIE
les GASTRALGIES
les COLIQUES NÉPHRÉTIQUES
et la GRAVELLE

Reconstituante

INDIQUÉE* dans toutes les *CONVALESCENCES

De plus, grâce à la présence des sulfates qu'elle renferme et surtout du *Sulfate de Magnésie*, elle n'occasionne jamais **NI CONGESTION NI CONSTIPATION**

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉRO 37

VOLUME XLV

17 SEPTEMBRE 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A Bruxelles, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.
A Paris, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

France et Belgique : 12 francs; Union postale : 14 francs. Pays d'outre-mer : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central,** rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon; M. Gauthier, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 37. 17 septembre 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

Ed. Schuré — Michel Brenet — Georges Servières — Hugues Imbert — H. de Curzon — Etienne Destranges — Julien Tiersot — Frank Choisy — H. Fierens-Gevaert — Albert Soubies — J. Houston Chamberlain — Ed. Evenepoel — Maurice Kufferath — Charles Tardieu — Marcel Remy — Ernest Thomas — Ch. Malherbe — Henry Maubel — Ed. de Hartog — N. Liez — I. Will — Ernest Closson — Oberdœrfer — J. Brunet — A. Wilford — William Cart — Marcel De Groo — L. Lescrauwaet — J. Derepas — G. et J. d'Offoël — L. Alekan — R. Duval-Den'lex — Nelson Le Kime — G. Samazeuilh — J .Dupré de Courtray, etc.

RYTHME, MÉLODIE ET HARMONIE

De ces trois éléments, constitutifs de notre musique moderne, il est beaucoup parlé dans les traités musicaux et dans les spéculations philosophiques ou esthétiques. Leurs rapports réciproques ont été l'objet de nombreuses dissertations.

Et cependant il semble que tout n'ait pas été dit à ce sujet. Les uns attribuent à la mélodie une prépondérance sur l'harmonie et le rythme; d'autres estiment, au contraire, que sans le rythme et l'harmonie, la mélodie n'a qu'une valeur relative surtout au point de vue de notre art moderne. Il est certain qu'une suite mélodique de sons, banale et peu intéressante en soi, peut devenir profondément émouvante grâce au secours de l'harmonie et du rythme. Mais, inversément, le rythme et l'harmonie sans mélodie seraient insuffisants pour nous donner une satisfaction musicale véritable.

Lequel des trois éléments importe le plus?

Grave question, d'autant plus difficile à résoudre que ces trois éléments sont dans toute œuvre musicale unis si intimement qu'il semble impossible de les séparer. Ils réagissent, tout au moins, les uns sur les autres sans qu'on puisse les séparer. Selon le point de vue où l'on se placera, c'est tantôt l'un, tantôt l'autre, qui prendra la première place, qui jouera le rôle le plus important.

Aussi beaucoup d'esthéticiens sont-ils d'avis qu'au point de vue pratique le problème est insoluble qu'il importe peu, au demeurant, que l'on accorde la prééminence soit à la mélodie, soit au rythme, soit à l'harmonie.

Je n'y contredis point; je crois, cependant, que la question est plus essentielle qu'on ne pense généralement. Si l'on veut examiner attentivement les diverses évolutions de la musique, on s'aperçoit bien vite qu'elles ont été toutes dominées par la préférence instinctive ou raisonnée, inconsciente ou volontaire, donnée par les grands maîtres de notre art, tantôt à l'un, tantôt à l'autre, de ces trois éléments de la musique.

Posée dans ces termes, la question de leurs relations et de leur valeur intrinsèque prend un tout autre aspect. Elle n'est point indifférente; l'étudier ne me semble pas faire œuvre oiseuse et superflue. De surprenantes clartés même se révèlent à l'esprit, dès qu'on y touche d'un peu près.

Depuis un siècle, par exemple, le problème musical a très vivement occupé les esprits philosophiques. Tous les grands

penseurs, tous les grands esthéticiens se sont préoccupés d'analyser et de saisir le mystère de cet art qui nous pénètre si profondément et qui a pris dans notre société moderne un développement si surprenant, au point de dominer tous les autres.

Malheureusement, il est arrivé souvent que ces penseurs n'avaient que des notions vagues ou insuffisantes sur la musique. A côté de théories en apparence très séduisantes et qui paraissent décisives, la plupart ont émis des jugements si étranges et si peu concordants sur des œuvres universellement admirées, qu'on est en droit de se demander si l'on peut considérer comme juste une thèse qui, dans l'application, aboutit à des conclusions si opposées au sentiment des musiciens.

Tel est le cas de Tolstoï par exemple, de Schopenhauer et de Frédéric Nietzsche dont les appréciations musicales nous remplissent d'étonnement, tant elles offensent le goût et ce qui, du consentement général des musiciens, est considéré dans l'œuvre des grands maîtres comme intangible et incontestable.

L'explication de ces singularités, on peut sans doute la trouver dans les lacunes de leur éducation spéciale; mais il y a autre chose, et, en y regardant de près, on s'aperçoit bientôt que si ces penseurs éminents se trompent et s'égarent, c'est qu'ils ne sont pas assez près de la musique pour comprendre dans leur subtile intimité les phénomènes extrêmement délicats qu'ils avaient à analyser; certaines notions leur font défaut; ils interprètent à faux certains de ces phénomènes qui physiquement ou physiologiquement n'ont pas tout à fait le même sens qu'esthétiquement. Cherchons donc à les déterminer plus nettement, à les pénétrer plus à fond. Peut-être de cet effort résultera une compréhension plus nette de ce qui fait la nature et l'essence même de l'art musical.

Le chant, — déterminons bien tout d'abord ce point, — est aussi naturel et nécessaire à l'homme que la parole. Il n'en est pas un *dérivé* ni un *succédané*, comme on l'a dit et écrit si souvent; au contraire. Le chant, — forme primaire de toute musique, — est sinon antérieur, tout au moins simultané au langage articulé; et il intervient précisément au moment où les symboles de celui-ci deviennent insuffisants, où ils n'ont plus la puissance expressive correspondante à l'intensité des vibrations de l'âme agitée par une émotion qui la fait sortir de l'état de repos, d'équilibre ou d'indifférence. Il y a des moments où le sens des mots veut être élargi et amplifié, ou rendu plus subtil et plus délicat, au delà de ce qu'il exprime conventionnellement. Alors nous chantons, nous empruntons le secours de la musique, naturellement et sans effort.

Elle est l'intermédiaire de toute exaltation du sentiment; elle peut exprimer les nuances les plus atténuées, comme le paroxysme de la passion. Elle commence avec les sons vagues et informes que murmure le nouveau-né pour manifester sa joie d'être, et elle ne s'arrête qu'au cri rauque que nous arrache la douleur, la colère ou l'effroi. Toute la gamme infiniment graduée de nos émotions appartient à son domaine; elle est la manifestation la plus spontanée, la plus directe de ces vibrations dont parle Herder (1).

Voilà le phénomène primordial. Pour passer de cet état primaire à la dignité d'art, le chant doit subir un développement analogue à celui du langage; comme ici les sons articulés ont peu à peu formé des mots et les mots des phrases, ainsi les sons musicaux, juxtaposés, animés par le rythme, ont formé des mélismes qui, à leur

(1) Herder, le premier, a clairement analysé le phénomène musical. Longtemps avant Schopenhauer il avait établi que la musique exprime les *états intérieurs*, c'est-à-dire les modifications provoquées dans l'individu par les émotions. Il avait aussi fait observer très justement que ses symboles étaient tout autre chose que les symboles de la poésie et des autres arts, qu'ils étaient pour l'oreille *la chose même qu'ils représentaient;* que le son, le mouvement et le rythme n'étaient pas seulement l'apparence des vibrations du médium, mais les vibrations même de ce médium, c'est-à-dire de nos sensations. C'est ce que, plus tard, Schopenhauer, conformément à son système philosophique, en sa phraséologie plus métaphysique, exprimait ainsi : « La musique ne s'arrête pas au monde des apparences, elle s'occupe au contraire et directement de la chose en soi qui se dissimule derrière les apparences; les sons sont l'intermédiaire de l'*essence du monde.* »

tour, ont formé des mélodies. La variété de ces combinaisons de sons musicaux est aussi infinie et inépuisable que celle des combinaisons de voyelles et de consonnes dont se compose le langage.

Non moins variée est la signification qui s'attache à ces mélismes, dont le sens, en apparence indéfinissable, n'est pas cependant plus fugitif que celui des syllabes identiques, quoique autrement disposées, qui entrent dans la composition de toutes les langues connues.

Il y a donc dans la musique quelque chose d'artificiel et de conventionnel. C'est ce qui explique la diversité du langage musical. De même que dans le langage parlé les mêmes syllabes servent à former des vocables de sonorité et de signification différentes, ainsi dans la musique les mêmes agrégations de sons peuvent n'avoir pas, dans la bouche et pour l'oreille des Européens, le même sens que pour les Orientaux, les Asiatiques, les Africains, etc.

La musique n'est donc pas un langage ıbsolument universel; elle est comme tout angage articulé, comme toute langue léterminée, un moyen de communication sentimentale entre des hommes d'une nême race et d'une même culture. La mu-ique des Chinois nous est aussi étrangère ue leur parler; la musique des Arabes et les Orientaux nous surprend et nous tonne autant que leurs mœurs, leurs cos-umes et leurs attitudes. Nous n'en possé-ons ni n'en comprenons le sens, parce que ous ignorons la signification convention-elle et traditionnelle de leurs symboles.

Nous pouvons nous y habituer, c'est-à-ire apprendre à en apprécier le charme, ar l'usage, par un apprentissage analogue l'étude d'une langue étrangère, en com-arant nos vocables avec ceux de l'autre ıngue et en en fixant le sens dans notre ıémoire. Nous ne pouvons saisir ces mu-ques par intuition.

Il n'y a qu'un élément dans la musique ıi semble véritablement posséder un sens ıiversel : le rythme. Une mélodie pourra fecter très diversément des hommes de ce et de culture différentes, un même thme jamais. Le rythme est l'absolu de la musique; il en est la loi mathématique; il est, véritablement, la manifestation spontanée des vibrations de l'âme; c'est lui, — non la mélodie, — qui exprime cette « essence du monde » dont nous parle le philosophe de Francfort. Le rythme est il la force élémentaire de la musique.

On a établi, je ne l'ignore point, un autre classement. Beaucoup d'esthéticiens considèrent le son en soi comme l'élément premier ; il est clair qu'on ne peut concevoir de musique qui n'ait point pour base le son. Or, comme le son comprend également l'harmonie, ils établissent la hiérarchie suivante des trois éléments : 1° la mélodie comme résultat immédiat du son; 2° l'harmonie, résultante ou génératrice de la mélodie; 3° le rythme, élément ordonnateur des deux autres.

Dans un certain sens, cette classification se peut justifier; sans mélodie et sans harmonie il n'y a pas de musique dans le sens esthétique que nous donnons à ce mot; mais si l'on veut aller plus au fond des choses, ni la mélodie ni l'harmonie ne sont des éléments *créateurs*. Un son continu n'est pas de la musique; une suite de sons n'est pas encore une mélodie; des harmonies qui se succèdent ne signifient rien. Pour que ces sons ou ces harmonies deviennent quelque chose, aient un sens, il faut l'intervention du rythme.

Dès que des sons successifs se présentent dans un certain ordre, disposés dans le temps suivant un certain mouvement, ils prennent une physionomie, ils acquièrent une signification. Même un son unique, une même harmonie, répétés sans aucune modification, peuvent acquérir un sens musical quand le rythme les anime.

Le rythme est le mouvement, il est la vie. C'est lui l'élément fécondant.

Le rythme doit donc être considéré comme l'élément fondamental et essentiel de la musique. « Au commencement était le rythme, » disait Hans de Bulow, parodiant le mot de la Genèse . Il avait raison.

On pourrait comparer le rythme à l'ossature et à la musculature qui sont la caractéristique de l'espèce humaine dans l'ordre zoologique et qui, sauf de secondaires

nuances de race à race et d'individu à individu, sont invariables. L'élément mélodique aurait son analogie dans le sang et la chair qui revêtent si différemment la charpente intérieure du corps et, en en modifiant l'apparence extérieure, créent l'innombrable variété des types humains (1).

Notons, cependant, que tout *mouvement* n'est pas en soi un *rythme*. Un mouvement continu n'a pas plus un sens musical qu'un son continu; pour qu'il devienne un rythme, il faut qu'il soit arrêté et qu'il recommence; le rythme comprend divers moments d'un mouvement, interrompu ou modifié, qui se répète.

Ces notions ne sont point indifférentes. De leur compréhension dépend toute la compréhension de la musique. Dans notre théorie et notre pratique actuelles, elles sont trop souvent incomplètement expliquées ou comprises. Il n'est pas une seule de nos méthodes de solfège qui les formule correctement. Toutes ces méthodes s'arrêtent à des extériorités. Elles expliquent le rythme par la division de la mesure en deux ou trois temps et en leurs multiples. Pas une ne fait observer que la *mesure* n'est pas une réalité musicale; qu'elle est simplement un moyen pratique ou graphique de subdiviser ou d'analyser un rythme, le rythme; que la mesure n'est qu'un fragment, une parcelle, un atome, exactement ce qu'un mélisme, un *motif* ou dessin thématique, est par rapport à une phrase mélodique, à une mélodie. J'en excepte l'intéressant ouvrage sur l'*Expression musicale* de M. Mathis-Lussy, qui, le premier en France, a tenté, quoique incomplètement, de mettre quelque clarté dans cette matière. En Allemagne, les remarquables travaux de Hugo Riemann ont dégagé les vrais principes de cette partie capitale de la théorie et de la pratique musicales (*Musikalische Dynamik und Agogik*). Il est le premier qui ait montré clairement la nature du rythme. Ces travaux, malheureusement, sont encore loin d'être devenus classiques. On les repousse plutôt dans les établissements d'instruction musicale, parce qu'aux fidèles servants de la sainte routine ils paraissent compliquer la question; la véritable raison, c'est que les trois quarts des professeurs sont parfaitement incapables de comprendre ce qu'est, en réalité, le rythme et d'en faire saisir les principes à leurs élèves.

Aussi, combien de nos musiciens pratiquants comprennent-ils le rythme autrement que mesure par mesure? Combien se rendent compte que le rythme n'est autre chose qu'un rapport de proportions qui se reproduisent, se combinent, s'opposent les unes aux autres, absolument comme les mouvements du corps humain ou de tout autre corps animé? Faut-il s'étonner, après cela, du nombre incalculable de pianistes, d'instrumentistes, de chanteurs qui lisent, jouent ou chantent la musique mesure par mesure, mécaniquement, sans soupçonner même le sens supérieur que le rythme comprend en lui-même à côté de son sens étroit, sans percevoir l'organisme qui se constitue par la répétition, si l'on peut ainsi dire, des molécules rythmiques!

C'est pourquoi il est de la plus haute importance d'insister sur la place que le rythme occupe dans l'ordre des phénomènes constitutifs de la musique. Notre art actuel souffre d'anémie, mais non, comme Tolstoï l'écrit dans son livre *Qu'est ce que l'Art*, à cause du manque de nouveauté des sujets; il n'est pas menacé, comme le pense Nietzsche, parce que les maîtres les plus récents ont abandonné la carrure rythmique : il est malade tout uniment parce que le sens du rythme s'est affaibli et, surtout, parce que, dans l'enseignement et la pratique, le rythme est relégué à l'arrière-plan.

Les musiciens antérieurs étaient à cet égard infiniment plus consciencieux; le rythme était leur principale préoccupation; ils en connaissaient admirablement la théorie. Voyez, par exemple, J. S. Bach. Quelle sûreté et quelle correction dans ses indications rythmiques! Elles sont si précises qu'il pouvait se passer de toute indi-

(1) Bien entendu, ce ne sont là que de simples analogies explicatives, destinées à faire saisir les rapports des divers éléments les uns à l'égard des autres. Je prie mes lecteurs de n'y pas voir autre chose.

cation de mouvement et de caractère en tête de ses vastes architectures sonores, sans craindre d'être mal compris. Prenons son *Clavecin bien tempéré*, ce merveilleux recueil de préludes et de fugues qu'il écrivit pour l'éducation musicale de ses fils, — je le suppose dans toutes les mains. On sait que, dans l'original, il n'y a sur aucune de ces compositions l'ombre d'une indication de mouvement, pas même les plus élémentaires, ni *allegro*, ni *andante*, ni *adagio*, ni *presto;* il n'y a que les chiffres traditionnels après l'armature de la clef. Et cependant, pour qui sait lire et analyser un rythme, il n'y a pas moyen de se tromper ou d'errer sur le caractère et le mouvement de chaque pièce. Les indications ajoutées après coup par Czerny et les rééditeurs du *Clavecin bien tempéré* sont tout à fait superflues. Il suffit de savoir que suivant une tradition d'école, du temps de Bach la mesure à quatre temps, 4/4, était considérée comme la mesure normale, et que le mouvement de ce 4/4 correspondait aux battements du pouls. Toutes les autres valeurs étaient correspondantes à celle-là. Par une opération très simple de multiplication ou de subdivision, on obtenait, sans erreur possible, tous les degrés voulus de vitesse, de légèreté ou de gravité. Il allait de soi qu'un rythme en 4/4 devait avoir une allure plus assise, plus posée qu'un rythme à 2/4, nécessairement plus léger et plus vif. Quand Bach écrivait un 3/4, ou un 4/8, il exigeait une accentuation plus lourde que lorsqu'il écrivait un 3/8, sans que, d'ailleurs, la durée de la *noire*, sa valeur mathématique dans le temps, subît de modification. Les mesures complexes qu'emploie souvent Bach, les 9/8, les 12/8, les 12/16, ou encore celles en valeur doubles, les 2/2, les 3/2, les 6/2, n'ont aucune ambiguité quand on se reporte, — ce qui est extrêmement simple, — au mouvement normal des battements du pouls pris comme point de départ, comme principe fixe de tout mouvement. Ces chiffres suffisent pour nous révéler et l'allure et le caractère du morceau.

Nous avons changé tout cela; nous avons eu tort, car en abandonnant comme point de comparaison et comme unité de mouvement le battement normal du pouls, nous avons abandonné un principe absolument clair, précis et universel, que le métronome n'a qu'imparfaitement remplacé. Aussi nos compositeurs modernes, et même plusieurs de nos grands maîtres, Chopin par exemple et Schumann, — je ne veux citer que des morts, — sont-ils souvent incorrects dans leur écriture rythmique. On met aujourd'hui en 6/8 des rythmes qui devraient se noter en 3/4 ou en 3/8; nous employons le 12/8 au lieu du 6/4 pour des morceaux lents, sans nous douter que le 12/8 devrait être toujours un mouvement plutôt vif et balancé; et ainsi de suite. Alors nous avons recours pour nous tirer d'affaire à ces vocables imprécis, qui ne correspondent à aucune donnée certaine : *andante*, *allegro*, *presto*, *adagio*, etc. De là, les surprenantes fluctuations que l'on remarque dans l'interprétation d'un même morceau. C'est l'arbitraire, la fantaisie, le caprice et le plus souvent l'aberration.

Mais nos compositeurs actuels ont d'autres soucis que le rythme. Ils sont préoccupés infiniment plus de la recherche de tournures mélodiques, originales ou personnelles, et d'harmonies savoureuses que de proportions rythmiques bien établies; et cependant, sans celles-ci, leurs œuvres ne sauraient avoir de vitalité ni exercer d'impression durable, car c'est le rythme seul qui peut établir leur sens général et de qui elles peuvent tirer leur *puissance de contagion*, pour nous servir d'un mot heureux de Tolstoï. Le rythme, on ne saurait trop le dire et le répéter, est ce qu'il y d'immuable et d'éternel dans la musique.

(*A suivre*). MAURICE KUFFERATH.

LES CONCERTS EN FRANCE

avant le XVIIIe siècle

(Suite. — Voir le dernier numéro)

IV

Un document très obscur et très sommaire nous enseigne l'existence en 1642 du

« Concert de la musique almérique », auquel participaient des chanteurs des deux sexes et qui était destiné à propager ou à expérimenter les inventions musicales d'un très actif amateur. Champenois de d'origine, né à Chaumont-en-Bassigny vers 1571, habitant alternativement Toulouse et Paris, Jean Lemaire consacrait sa fortune et le meilleur de son temps au projet du canal des deux mers, par les rivières d'Aude et de Garonne, et ses loisirs à de nombreux essais musicaux (1). Le P. Mersenne lui attribue l'introduction de la syllabe *za* pour arriver à la solmisation sans muances (2), Michel de Marolles l'invention de l'*almérie*, variété de luth dénommée par l'anagramme de son nom (3); il était enfin l'auteur d'un système nouveau et bizarre de notation sans portée, décoré pareillement du nom d'almérien ou almérique (4), et par le moyen duquel est gravée à quatre voix, sur une seule grande feuille, une pièce de poésie et de chant intitulée : « Estrennes pour Messieurs et Dames du Concert de la Musique almérique, présentées par M. Gouy, premier professeur en icelle, en l'année 1642 » (5). Un chercheur plus heureux découvrira le sens de cette notation, que nul traité à notre connaissance ne cite ; le même compositeur Jacques de Gouy, chanoine d'Embrun, va précisément nous fournir d'utiles renseignements sur d'autres concerts, beaucoup plus importants, de la même période.

C'est dans la préface de son livre d'*Airs à quatre parties sur la paraphrase des psaumes*, de Godeau (1), que Jacques de Gouy décrit les « concerts spirituels » donnés avant 1650 dans la maison de Pierre de Chabanceau de La Barre. Il en parle comme des *premiers concerts* qui aient eu lieu à Paris. Nous ne pouvons, après ce que nous avons essayé de montrer dans les pages précédentes, prendre à la lettre cette affirmation; peut-être cependant de Gouy avait-il raison en un sens; peut-être les séances de La Barre, dont il ne nous a pas expliqué l'organisation matérielle, ont-elles inauguré le régime des concerts publics et payants. Quoi qu'il en soit, son récit doit être lu en entier :

« Les premiers concerts, dit-il, furent faits chez M. de La Barre (2), organiste du Roy, qui n'excelle pas seulement dans la composition des instruments, mais encore en celle des voix, sans parler de la manière incomparable dont il se sert à bien toucher l'orgue, l'épinette et le clavecin, que toute l'Europe a ouy vanter, et que tout l'Uni-

(1) Ces renseignements biographiques sont donnés par le P. Mersenne dans une de ses lettres à Peiresc (du 17 novembre 1636), qu'a publiées Ph. Tamizey de Laroque dans la *Revue historique et archéologique du Maine*, t. XXXV, p. 193. — Voyez aussi l'article Lemaire dans la *Nouvelle Biographie gén. Didot*, t. XXX, p. 560.

(2) Mersenne, *Harmonie universelle*, livre des consonances, p. 342. D'autres musiciens avaient antérieurement à Lemaire proposé et essayé l'introduction d'une septième syllabe.

(3) Discours sur l'excellence de la ville de Paris (1657), dans les *Mémoires* de Michel de Marolles, 2e édit., 1755, t. III, p. 206.

(4) C'est évidemment de cette notation que parle Constantin Huygens dans une lettre au P. Mersenne, du 26 août 1639 : « Pour l'Almerien, vous m'y donnez un » peu plus de pour que par le passé : mais je voy, que » sans le veoir, on n'y verra goutte. Il fault attendre » quel progrez l'usage y donnera. » (*Correspondance et œuvres musicales de Constantin Huygens*, publ. par Jonckbloet et Land, p. 7.)

(5) Cette feuille gravée est reliée à la fin d'un recueil manuscrit de Dubuisson-Aubenay, concernant l'arithmétique et les horloges (Bibl. Mazarine, ms. 4401).

(1) Bibl. nationale, exemplaire complet en quatre parties séparées. — Edm. Vander Straeten a reproduit cette préface dans sa notice sur Jacques de Gouy, 1863, in-8°.

(2) Pierre de Chabanceau, écuyer, sieur de La Barre, avait le titre d'organiste ordinaire de la chapelle de musique du Roi et de la Reine. Il mourut à Paris et fut inhumé à Saint-Germain-l'Auxerrois, le 31 mars 1656. — Fils de Pierre de Chabanceau de La Barre, organiste de l'église de Paris (Notre-Dame), il eut lui-même six enfants, dont trois sont mentionnés dans la préface de J. de Gouy : Joseph, qui devint organiste du Roi et fut pourvu d'un bénéfice, l'abbaye de Saint-Hilaire, près Narbonne, ce qui lui valut d'être surnommé quelquefois l'abbé de La Barre; il est l'auteur d'un recueil d'*Airs avec les seconds couplets en diminution*, publié chez Ballard en 1669; — Charles-Henri, qui fut joueur d'épinette de la Reine; — Anne, cantatrice très estimée, qui fit en 1653, avec un de ses frères, un essai de séjour chez la reine Christine de Suède et revint occuper à Paris son poste dans la musique du Roi; elle épouta un sieur Coquerel. Voyez *Correspondance et œuvres musicales de Const. Huygens*, lettres XXI et suiv., et l'article de Ernest Thoinan sur les de La Barre, dans *Le Molièriste*, n° 102, septembre 1887.

vers seroit ravi d'entendre. C'est là où MM. Constantin, Vincent, Granouilhet, Daguerre, Dom, La Barre l'aisné et son frère Joseph ont fait des merveilles qui n'ont point d'exemple, et surtout Mademoiselle de La Barre, que Dieu semble avoir choisie pour inviter à son imitation toutes celles de son sexe à chanter les grandeurs de leur Createur, au lieu des vanitez des creatures. ... La renommée de ces concerts spirituels, que Madame la duchesse de Liancour et Madame sa sœur la duchesse de Schomberg, appellent des secondes Vespres, fut si célèbre, que cela obligea plusieurs Archevesques, Evesques, Ducs, Comtes, Marquis, et autres personnes tres considerables, à les honorer de leur présence. »

Le bon chanoine n'omet pas de mentionner la place faite dans les programmes à quelques-unes de ses pièces. En termes plus vagues, il parle « d'autres concerts qu'on m'a fait l'honneur d'assembler ailleurs. MM. Bertaut, Lazarin, Hautement, Henry et Estier y ont tellement excellé, qu'il est impossible de pouvoir mieux faire. » Mais il écorche à peu près tous les noms des musiciens dont il fait l'éloge, et c'est à nous de reconnaître dans ses listes, auprès du *Roi des violons*, Louis Constantin (1), et de Vincent, musicien du duc d'Angoulême, désigné par Gantez comme « l'un des plus fameux et affamez maistres de Paris » (2), — Jean de Granouilhet, sieur de Sablières, intendant de la musique du duc d'Anjou, depuis duc d'Orléans (3), — Michel de La Guerre, organiste de la Sainte-Chapelle (1), — Louis Donc et Blaise Berthod, tous deux chantres ordinaires de la chambre du Roi (2), — le violoniste Lazarin, rival de Constantin (3), — l'excellent joueur de basse de viole Hotman, en même temps compositeur, appelé « l'unique de Paris pour la viole » (4), — Henry le jeune, qui avait la spécialité d'écrire des pièces pour les concerts de hautbois ou de cornets (5), — tous arrivés, au dire de leurs contemporains, au dernier degré de perfection que l'on pût alors soupçonner dans le chant français et le jeu des instruments.

Nous ignorons si les concerts de La Barre, que de Gouy fréquentait en 1650, se prolongèrent jusqu'à la mort de leur fondateur (1656) ou jusqu'au départ d'Anne de La Barre pour la Suède (1653) ; mais de Gouy nous a parlé en même temps d'autres réunions similaires, et l'on peut joindre à son témoignage celui de Christian Huygens, qui, dans ses lettres de voyage à Paris, en 1655, mentionne « l'assemblée des Honnestes Curieux », instituée par le claveciniste Jacques Champion de Chambonnières, et les séances de musique vocale de Michel Lambert et de Mlle Hilaire, sa belle-sœur, qui se faisaient admirer ensemble dans des « dialogues » (6).

---

(1) Louis Constantin était déjà en 1619 l'un des vingt-quatre violons ordinaires de la chambre du Roi. Il fut investi par lettres patentes du 12 décembre 1624 de « l'estat et office de Roy et maistre des menestriers et de tous les joueurs d'instruments tant haut que bas du royaume ». Son acte d'inhumation à Saint-Sulpice est du 25 octobre 1657.

(2) Vincent, dont on trouve quelques pièces dans les livres d'*Airs de cour de différents auteurs*, était luthiste et enseignait, dit Mersenne, « tant à chanter qu'à composer ».

(3) Il occupa ce poste depuis 1652. Il fut le collaborateur de Perrin pour un grand nombre d'airs français et de cantiques latins dont on ne possède plus que les paroles, et de Guichard pour un opéra, les *Amours de Diane et d'Endymion*, joué à la cour en 1671. — Voyez Nuitter et Thoinan, *Les origines de l'opéra français*, passim.

(1) Reçu organiste de la Sainte-Chapelle le 1er janvier 1633, Michel de La Guerre mourut au mois de mars 1678.

(2) Blaise Berthod, déjà chanteur de la chapelle du Roi en 1634, reçut une chapellenie à la Sainte-Chapelle en 1639. Son acte de décès, du 27 décembre 1677, le qualifie doyen de la musique du Roi, prieur de Parthenay et abbé de Bois-Aubry.

(3) Lazarin, qui avait le titre de compositeur de la cour, mourut en 1653.

(4) Loret parle de la mort d'Hotman dans sa *Muze historique*, à la date du 14 avril 1663. L'année suivante, Ballard fit paraître les *Airs à boire à trois parties de feu M. Hautmann*. (Bibl. nat. la partie de basse).

(5) On en trouve plusieurs échantillons dans l'*Harmonie universelle* du P. Mersenne, Traité des instruments — Michel Henry l'aîné et Jean Henry faisaient tous deux partie de la bande des vingt-quatre violons sous Louis XIII. Ils étaient vraisemblablement les fils de Michel Henry, musicien du Roi en 1587.

(6) *Œuvres de Christian Huygens*, Correspondance, tome I, lettres nos 236 et suiv. — Sur J. Champion de Chambonnières, voyez l'étude de M. Henri Quittard

Presque en la même année, Michel de Marolles, dans son discours « de l'excellence de la ville de Paris », passe en revue les musiciens qu'il a connus et cite les chanteurs Moulinié, Justice, Lambert (1), les luthistes Mezangeau, Le Bret, Gaultier, Marandé, Blancrocher et Desforges (2), les organistes et joueurs d'épinette La Barre, Chantelouse (lisez Titelouze), Chambonnières, Henri Dumont et Monard (3). « La mandore de Faverolles, ajoute-t-il, a été entendue avec étonnement, aussi bien que celle de feu M. de Belleville, et plusieurs ont été ravis de la poche et du violon de Constantin et de Bocan, de la viole d'Otman (Hotman), et de Mogar (4), de la musette de Poitevin, de la flûte douce de La Pierre, et du flageolet d'Osteterre (Hotteterre) » (5). Citant enfin « quelques dames qui ont aimé la musique des voix et des instruments », il associe au souvenir de plusieurs simples amateurs les noms de Mlles de La Barre, Hilaire et Bony, toutes trois cantatrices de la musique du Roi (1).

(*A suivre.*) MICHEL BRENET.

dans la *Revue internationale de musique*, des 15 septembre et 1er octobre 1898. — Sur Michel Lambert, voyez Fétis, *Biogr. univ. des musiciens*, t. V, p. 175, et Jal, *Dictionnaire critique de biogr. et d'histoire*, p. 732. — Mlle Hilaire Dupuy, que l'on appelait simplement Hilaire, était née en 1625; elle chantait encore en 1673 dans les ballets de la cour et les réunions privées. Sa sœur, Gabrielle Dupuy, avait épousé Lambert en 1641. Voyez Jal, p. 683, et Mme de Sévigné, lettre du 6 novembre 1673.

(1) Nous trouvons Antoine Moulinié sur les états de la musique du Roi et de la Reine, comme chanteur basse, en 1619-1658. Il était le frère du compositeur Etienne Moulinié, qui lui dédia son quatrième livre d'*Airs de cour*, en 1633. — Nicolas Justice, chanteur taille de la musique du Roi dès 1619, figure en 1632 parmi les solistes des ballets de la cour.

(2) Nous renvoyons pour les luthistes à nos articles de la *Rivista musicale italiana*, vol. V et VI.

(3) Sur Jean Titelouze, voyez l'étude de M. André Pirro dans la *Tribune de Saint-Gervais*, année 1898, et le t. I des *Archives des maîtres de l'orgue*, de M. Alexandre Guilmant. — Henri Dumont, en 1657, était organiste du duc d'Anjou et de l'église Saint-Paul.

(4) Ernest Thoinan a placé une notice sur Maugars en tête de sa réédition du petit écrit de ce musicien : *Responce faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*.

(5) La Pierre et trois Hotteterre frères étaient joueurs d'instruments à vent dans la musique du Roi. — Voyez Ernest Thoinan, *Les Hotteterre et les Chédeville*, Paris, 1894, in-4°.

(1) *Mémoires de Michel de Marolles*, 2e édit., t. III, p. 206 et suiv.

AIRS ET MÉLODIES

Le dix-neuvième siècle s'achève, ainsi qu'il commença, dans les agitations de l'intelligence humaine. Soumise plus que jamais à son perpétuel mouvement de transformation, la pensée a subi, durant ce cycle tourmenté, mainte évolution, mainte révolution, sans parvenir à se fixer, excitant par la nouveauté des impressions ou des doctrines l'enthousiasme de certaines natures audacieuses, et parfois imprudentes, sans apporter ni satisfaction ni certitude à des intelligences plus timides, ou de parti-pris.

Et si nous n'envisageons dans l'effort intellectuel de ces cent années que la musique seule, nous trouvons dans son domaine les mêmes variations de fond et de forme, consommant, après cinquante ans de luttes, le triomphe de l'école allemande sur les traditions italiennes, à la grande joie des uns, à la stupéfaction mal résignée des autres. Il ne faut pas en effet se le dissimuler, même aujourd'hui nous ne disposerions pas du consentement universel pour démontrer la supériorité, pourtant incontestable, d'un Beethoven ou d'un Wagner sur les compositeurs d'opéras que les dilettanti admirèrent exclusivement jusqu'au dernier quart de ce siècle. Dites, si vous le voulez, que tous les vrais connaisseurs admettent désormais cette supériorité, et refusez ainsi le titre de musiciens à ceux qui ne la reconnaissent point : vous aurez tranché la question par élimination radicale, mais arbitraire, vous ne l'aurez pas résolue. Reconnaissons plutôt loyalement qu'il existe encore des esprits élevés, doués même d'une réelle intelligence musicale, et pourtant réfractaires aux sérieuses et profondes beautés de la musique symphonique et du drame wagnérien; mais disons en même temps que leur conversion se réaliserait aisément, et que l'enlise-

ment de leur goût n'est, comme il arrive si souvent, que le résultat d'un malentendu, moins difficile qu'on ne pense à dissiper entièrement.

La répugnance que les partisans de Rossini, d'Auber et de Meyerbeer éprouvent, — ou croient éprouver, — à l'égard de la musique classique et de la musique moderne réside à peu près exclusivement dans ce fait qu'ils jugent cette musique sans inspiration, et, le plus souvent, ils résument leurs griefs contre elle en l'accusant de n'être point mélodique.

On pourrait d'abord leur faire observer qu'une œuvre, si dénuée de mélodie qu'on la suppose, n'est pas nécessairement sans inspiration. Confondre la mélodie et l'inspiration, c'est prendre la partie pour le tout : le génie harmonique joue son rôle aussi bien que le génie mélodique dans l'inspiration musicale, et l'on conçoit fort bien un compositeur écrivant une succession d'accords avec tout autant d'émotion que Rouget de l'Isle improvisant le thème de la *Marseillaise*.

Mais circonscrivons plutôt le débat sur le terrain où nos adversaires se croient le pied particulièrement solide ; et s'ils consentent à suivre notre raisonnement, nous ne tarderons pas à leur démontrer que, même au point de vue de l'invention purement mélodique, les compositeurs contemporains bien doués ne le cèdent en rien aux transalpins les plus fameux. Il ne s'agit pour s'entendre que de préciser ce qu'est la mélodie, que d'étudier méthodiquement sa nature et les diverses formes qu'elle peut affecter.

Composer de la musique consiste en somme à résoudre le problème suivant : étant donné qu'il existe pour les oreilles humaines des sons différant par la hauteur, le timbre et l'intensité, les faire produire avec une certaine vitesse, par un ou plusieurs exécutants, de manière à provoquer chez l'auditeur des sensations prévues, et par suite des sentiments et peut-être même des pensées déterminées.

Laissons de côté la question des intensités et des vitesses dans le choix desquelles les interprètes collaborent pour une grande part avec le compositeur.

Négligeons également le jeu des timbres qui constitue l'instrumentation ; les plus rétrogrades parmi les mélomanes reconnaissant d'eux-mêmes, s'ils sont loyaux, la supériorité de l'école contemporaine sur ce point. Mais constatons que le compositeur ne peut user des hauteurs relatives que de deux manières.

S'il emploie simultanément un certain nombre de sons de hauteurs différentes, il réalise une harmonie.

S'il les emploie successivement, il compose une mélodie.

En principe, il n'y a d'ailleurs aucune distinction à établir relativement au choix plus ou moins judicieux de ces sons simultanés ou successifs. Un chat, sautant sur un clavier et faisant vibrer, au hasard de ses pattes, six ou huit notes à la fois, crée une harmonie, ni plus ni moins que M. Vincent d'Indy écrivant les accords sidéraux de *Wallenstein*. Le bébé qui tapote avec un doigt les touches blanches et noires improvise une mélodie, tout comme Gluck trouvant dans sa prairie ensoleillée les sublimes invocations d'*Orphée*.

Si l'on prenait le mot mélodie dans son sens large, en quelque sorte élémentaire et brut, dire des maîtres modernes qu'ils n'ont point de mélodie, ne signifierait par conséquent absolument rien ; car, pour s'exprimer musicalement, ces auteurs, tout comme leurs devanciers, enchaînent forcément des sonorités successives et de diverses hauteurs.

Le problème qui nous occupe doit donc en réalité se poser en ces termes : « Quelles sont, dans la mélodie, les propriétés goûtées de quelques-uns, qui leur paraissent manquer aux œuvres récentes ? »

Pour élucider cette question, supposons que sur un instrument ne permettant d'émettre qu'une seule note à la fois, sur une flûte, par exemple, nous jouions à plusieurs personnes d'éducation artistique inégale, un grand nombre de fragments appartenant à des œuvres très diverses d'école et de facture. A raison du choix de l'instrument, ces fragments ne pourront être que des mélodies *lato sensu*. Or, certains auditeurs, doués de connaissances musicales plus complètes, goûteront tels morceaux que d'autres déclareront « ne pas comprendre ». Il est évident cependant qu'il n'y a pas à *comprendre* ou à *ne pas comprendre* une succession de notes, cela ne veut rien dire. Mais quelques observations suffisent pour se rendre compte qu'en somme on déclare *ne pas comprendre* une mélodie, quand on croit *ne pas* pouvoir la *retenir*. Une chanson populaire semble facile à comprendre parce qu'après en avoir entendu deux ou trois fois le refrain, on peut le reprendre en chœur avec ceux qui le chantent. Une page de la *Walkyrie* paraît incompréhensible à tous ceux que la fréquentation des œuvres modernes n'a pas

mis à même de retenir un enchaînement de sonorités wagnériennes.

D'autre part, l'expérience démontre aussi qu'une musique est dans tous les cas déclarée mélodique, — au sens étroit du mot, — par ceux qui en saisissent la teneur, et non mélodique par ceux qui perçoivent incomplètement l'économie de ses phrases sonores.

Grâce à cette série d'observations, nous pénétrons au cœur même du débat qui nous occupe, et pouvons établir ce principe :

Tout enchaînement de sons constitue forcément une mélodie *lato sensu*, mais ne paraît mélodique, *stricto sensu* (c'est-à-dire chantant et inspiré, jaillissant du cœur de l'artiste qui le créa) que subjectivement, en raison directe de la facilité qu'éprouve l'auditeur à l'apprendre par cœur.

On pourrait en conclure, à première vue, que les créations musicales aisément retenues par la foule sont les plus éloquentes, les plus admirables de toutes. Mais, d'une part, il ne paraît pas démontré que le fait d'être accessible à l'intelligence des masses constitue pour les œuvres d'art un criterium de beauté. Et d'autre part, si les opéras italiens et leurs dérivés se gravent plus rapidement dans les mémoires que les compositions de style germanique, ne le doivent-elles pas à quelques procédés de facture se réduisant, en somme, au respect des modalités, des tonalités et de la carrure ?

Traiter ici la question capitale des tonalités et des modalités n'est pas chose possible, car l'examen d'un pareil sujet ne saurait tenir dans le cadre d'une courte étude. Cependant nous pouvons faire observer que la réduction de la palette mélodique à un certain nombre de sonorités de hauteurs relatives déterminées, — réduction qui constitue la modalité, — et que la fixation de cette modalité sur tels degrés de l'échelle plutôt que sur tels autres, — fixation qui constitue la tonalité, — facilitent, pour deux causes différentes, le souvenir des compositions musicales.

D'abord, il est évidemment plus aisé de retenir des thèmes dont chaque note appartient à une gamme d'un nombre très restreint de degrés caractéristiques, — telles nos gammes diatoniques usuelles, — que de fixer dans ses souvenirs des mélodies dont le chromatisme se base sur des divisions de l'échelle sonore beaucoup plus considérables et bien moins typiques à raison de leur équidistance.

D'un autre côté, l'atavisme et l'éducation réunis accroissent dans des proportions incalculables l'aptitude des esprits à retenir les motifs écrits dans un mode et surtout dans un ton constants. Tous les vieux chants populaires se notent sans qu'aucun accident vienne modifier les indications de l'armature, et, maintenant encore, les compositeurs soucieux de leurs intérêts pécuniaires usent avec la plus grande réserve des altérations chromatiques.

Jusqu'à ce jour, les essais de modalités, différant des modes majeur et mineur exclusivement en vigueur depuis quelques siècles, demeurent tout à fait exceptionnels ; et quelques autres modes, réalisables avec nos gammes actuelles, transmis de générations en générations par les chants liturgiques, ne choquent pas beaucoup les oreilles même les moins exercées. Mais la découverte à Delphes, et l'exécution en 1894 dans différents concerts de l'*Hymne à Apollon*, composé dans le mode dorien et dans le mode phrygien chromatique montrèrent quelle répugnance aurait à surmonter dans le public l'emploi de tels rapports de hauteur. Pourtant, au point de vue de la logique, ces rapports valent ceux de nos gammes classiques, mais ils rendent le péan dont il s'agit difficile à retenir, par défaut d'habitude, pour des oreilles modernes, et nous le font, par là même, trouver *peu mélodique*.

Quant aux passages d'une tonalité dans une autre, connus sous le nom de *modulations*, ils constituent une des plus sérieuses entraves à la mémoire musicale, et Dieu sait si la musique moderne en use ! Soyons franc d'ailleurs, et reconnaissons qu'une œuvre continuellement modulée, comme *Tristan et Yseult*, par exemple, peut rebuter, au premier abord, l'auditeur même de bonne volonté. Nous y trouvons encore la confirmation du principe sur lequel tout notre raisonnement s'appuie. On peut dire de cette conception merveilleuse d'élan, de vigueur et de passion qu'on ne la comprend vraiment, et partant, qu'on ne saisit intégralement son admirable ligne mélodique, ininterrompue de la première à la dernière note, que lorsqu'on sait à peu près par cœur la partition tout entière.

Si l'unité de mode et de ton rend une mélodie plus facile à retenir, la franchise de la carrure y contribue bien plus encore.

Il va de soi que plus un motif reparaît de fois au cours d'une même œuvre, plus il se grave profondément dans la mémoire, et par

conséquent plus il doit sembler mélodique. Jadis, on ne connaissait qu'une manière d'opérer de telles répétitions, mais on la jugeait indispensable. Le procédé consistait à couper dans un enchaînement de sons une tranche d'une longueur déterminée, ordinairement de quatre ou de six mesures, à la répéter immédiatement, puis à la reprendre un peu plus loin, d'après des règles formelles, différentes suivant la nature des morceaux, mais immuables pour chaque espèce de composition. Ainsi réduite à des dimensions fixes, ni trop brèves, ni trop longues, redite sans cesse à des intervalles prévus, la phrase s'implantait forcément dans tous les souvenirs, et l'on célébrait l'inspiration de son auteur. Plus récemment, certains compositeurs malins, en répétant à maintes reprises dans leur intégrité, mais sans la symétrie d'autrefois, certains motifs de bonne longueur ont trouvé moyen de ménager la chèvre et le chou, et de se faire passer, par ce subterfuge, pour modernes et cependant plus mélodistes que les autres musiciens de leur temps.

On conçoit d'après ceci combien l'absence presque absolue de carrure (ne disons pas de rythme) de l'école wagnérienne désoriente les fidèles de l'ancien système; une phrase qu'ils n'entendent qu'une fois, ou du moins à de longs et rares intervalles, ne peut jamais leur sembler mélodique. Au contraire, chaque fois que pour une cause particulière le compositeur contemporain croit devoir observer une carrure précise dans un passage d'un de ses opéras, chacun déclare cet endroit inspiré, sans remarquer que la courbe des hauteurs y présente le plus souvent des contours de même nature que le reste de l'ouvrage auquel ce fragment appartient.

Peut-être objectera-t-on que les leitmotives redits à satiété ne s'impriment pourtant pas nettement dans les cerveaux de tous les auditeurs. L'argument ne nous touche guère. D'abord, les leitmotives sonnent presque toujours à l'orchestre, et l'on sait que les admirateurs de la musique italienne ne consentent guère à écouter ce qu'ils considèrent comme un simple accessoire.

Ensuite, les modulations et les altérations de toutes sortes qu'exigent le contrepoint et la vérité psychologique les modifient souvent assez profondément pour les rendre presque méconnaissables. Enfin, la qualité indispensable des bons leitmotives, la brièveté, empêche les vieux dilettanti de les entendre, une idée musicale n'ayant aucune valeur pour eux quand elle embrasse une étendue de moins de quatre mesures.

Nous nous demandions, tout à l'heure, quelles formes de la mélodie les partisans de l'ancien opéra ne trouvent plus dans la musique de nos jours, et nous venons de voir qu'on peut les résumer dans l'emploi constant de coupes symétriques, et dans l'absence presque absolue de modulations. En un mot, les adversaires du mouvement artistique moderne voudraient que la musique s'offrît toujours à leurs oreilles sous la forme d'*airs*, c'est-à-dire taillée suivant d'implacables carrures et figée dans la persistance presque absolue d'une seule tonalité. Avons-nous besoin de beaucoup insister pour démontrer que cette conception de la mélodie attente bien plus à la liberté de l'inspiration qu'elle n'en favorise l'épanouissement? En restreignant par des exigences toutes factices les moyens d'expression, elle paralyse les envolées du compositeur, elle interdit les altérations qui reflètent naturellement toutes les nuances d'émotion de l'artiste et parviennent seules à rendre la vie sur la scène lyrique. Ce qu'elle peut faire gagner parfois en simplicité, elle le réduit continuellement en profondeur, en énergie, en imprévu. Cela ne veut évidemment pas dire que quelques maîtres anciens n'aient pas réalisé de grandes et belles œuvres en se soumettant à ces règles étroites; mais parviendrait-on maintenant, sans briser les vieux moules, à rendre musicalement les variétés infinies de la joie et de la souffrance contemporaine? D'ailleurs, certains ouvrages d'autrefois n'atteignent-ils pas à la beauté, non pas à cause de la scrupuleuse observation des formules, mais malgré cette observation? Et si l'on regrettait le charme facile des petits morceaux d'Auber ou d'Adam, on en conclurait à tort que les musiciens actuels ne savent plus en produire. Mais il faut les demander maintenant aux auteurs d'opérettes. Sincèrement, nous ne croyons pas qu'une phrase comme celle qui précède le dernier duo de *Miss Helyett* : « Pour que votre image adorée... », ou qu'une scène telle que le quatuor de *Joséphine vendue par ses sœurs*, le cèdent en rien aux pages les plus sentimentales ou les plus joyeuses de l'ancien opéra-comique.

La carrure et la tonalité fixe peuvent, il est vrai, devenir quelquefois des éléments de beauté; le *lied* doit les conserver dans une large mesure, — la place nous manque pour en

donner ici les raisons, — et Wagner s'est gardé, même dans ses dernières œuvres, de les repousser systématiquement. Mais il faut le reconnaître, dans les opéras italiens elles ne constituent le plus souvent qu'un moyen mnémotechnique, et les airs de cette école, si triomphante il y a quelque quarante ans, ne réalisent pas davantage une belle architecture musicale que l'arrangement populaire des commandements : « Un seul Dieu tu adoreras, etc. », n'atteint à la poésie.

La mélodie est une; elle jaillit sans fin du bruit des éléments et du cœur des musiciens depuis les commencements, insoucieuse de directions conventionnelles et de limites arbitraires. Aux hasards de sa course, elle s'insinue dans les replis de toutes les passions, tour à tour se propageant jusqu'aux horizons inaccessibles et s'arrêtant brusquement en des silences de terreur ou d'adoration. Comment oser, sous prétexte de la suivre plus à l'aise, assigner à ses élans des allures contraintes et méthodiques?

Les airs, au contraire, sont multiples. Avec le moindre débris mélodique un compositeur habile en peut réaliser, et leur vain éparpillement distrait l'homme dans sa route, loin de le conduire au but mystérieux vers lequel tendent instinctivement nos chants d'ivresse ou de désespoir.

Réduire sous forme d'airs les manifestations de l'éternelle Musique, c'est regarder la nature à travers un bouchon de carafe en verre de couleur. La monotonie, au sens étymologique du mot, éteint les nuances infinies des plus pathétiques accents, de même que le cristal jaune ou rouge réduirait les teintes radieuses d'un coucher de soleil; et les répétitions immédiates exigées par la carrure reproduisent dix fois de suite, sans raison, le même cri de douleur ou d'enthousiasme, de tendresse ou de haine, tout comme les facettes du polyèdre transparent multiplient stupidement l'image avilie d'un site charmeur ou grandiose.

Jean d'Udine.

Chronique de la Semaine

PARIS

A BATONS ROMPUS

Deux compositeurs que l'on s'est plu quelquefois à mettre en regard l'un de l'autre, et dont la personnalité assez dissemblable s'imposa de longue date, fixent de nouveau l'attention du monde musical. De nationalité différente, ils eurent quelque ressemblance physique, plutôt apparente que réelle. De ces deux musiciens, l'un est mort à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, le 12 février 1896; l'autre, qui a atteint sa quatre-vingt-cinquième année, est encore plein de vie. Le premier, Ambroise Thomas, va avoir, paraît-il, son monument au parc Monceau, qui est en passe de devenir une nécropole, par ce temps de statuomanie. Nous imaginons que le maître Falguière, chargé de modeler la tête de l'auteur d'*Hamlet*, aura quelque peine à lui donner un peu de vie. Nul ne fut plus funèbre que Thomas. Dans sa jeunesse même, il avait l'apparence d'un attristé, et le portrait que fit de lui H. Flandrin, pendant son séjour à la villa Médicis, nous le montre déjà sombre et chagrin. Et cependant, ce lugubre a chanté les amours joviales d'un tambour-major!

Ce fut bien pis dans les dernières années de sa vie : lorsqu'on le rencontrait, le soir, sur les boulevards, rasant les maisons, la tête penchée, l'œil farouche et ne fixant rien, on aurait pu le prendre pour un conspirateur. De fait, il n'a conspiré que contre la musique, en écrivant quelquefois des pages de médiocre valeur. Sa statue s'imposait moins que celle de Gounod; elle sera peut-être érigée avant celle de l'auteur de *Faust!*

Le second — Verdi — va, paraît-il, écrire ses mémoires. En tant que musicien, c'est un autre tempérament que celui de Thomas. Sur l'éclosion de sa vocation musicale, sur le milieu où il vécut en sa prime jeunesse, à Busseto, sur ses premiers opéras, son mariage avec la célèbre cantatrice italienne Guiseppina Strepponi, morte dans le cours du mois de novembre 1897, sa vie politique, ses dernières œuvres, la fondation à Milan d'une belle maison de retraite pour les artistes âgés, infirmes et indigents, il écrira, nous n'en doutons pas, des pages charmantes. Mais ce qui, avant tout, sera intéressant à lire, ce sera la partie de l'ouvrage relative à sa propre évolution musicale, dont la date peut être fixée à l'apparition de *Don Carlos* à la scène. Il est rare, en effet, l'artiste qui, après avoir cueilli de nombreux lauriers dans la première moitié de son existence, a osé sur le tard et suivant en cela la marche du temps, transformer, affiner et agrandir sa manière. Quel superbe effort de volonté! De *Don Carlos* à *Falstaff*, ce n'est qu'une ascension constante vers la vérité dramatique. Espérons que, dans ses mémoires, Verdi donnera une large place à cette phase de sa vie.

* * *

Au sujet des représentations de *Tristan et Iseult*, montées sous la direction de M. Charles Lamoureux au Nouveau-Théâtre de la rue Blanche, à partir du samedi 21 octobre prochain, et dont on commence à s'occuper, il nous paraît regrettable que le prix des places ait été fort exagéré. Ce seront des représentations uniquement à la portée des privilégiés de la fortune, et nombre

d'artistes ou d'amateurs qui n'ont pu aller entendre cette œuvre en Allemagne ou à Bruxelles seront forcément empêchés d'y assister à Paris. Dix représentations seulement, et la plus modique des places est fixée au prix de *dix francs*, alors que les bonnes varient entre *cinquante* et *quinze francs!* N'aurait-il pas été plus sage de donner seulement deux représentations extraordinaires de *Tristan et Iseult* et d'augmenter le nombre des suivantes en baissant considérablement le prix des entrées? La foule s'y serait transportée, et l'affaire aurait été meilleure pour M. Lamoureux. Il est à remarquer du reste combien toutes les auditions musicales tendent en général à s'éloigner du but qu'avait si bien tracé le regretté Pasdeloup, lorsqu'il fonda ses concerts populaires. Pour terminer nos informations sur les représentations de *Tristan* au Nouveau-Théâtre, annonçons que Mme Wagner viendra très probablement à Paris pour assister aux dernières répétitions.

***

La représentation de la *Valkyrie* à l'Opéra, mercredi dernier, fut absolument supérieure. Les premiers sujets de l'Académie nationale de musique étaient en scène : MM. Delmas (Wotan), Alvarez (Siegmund), Gresse (Hounding), Mmes Héglon (Fricka), Belval (Brunnhilde), Marsy (Sieglinde). Les excellents interprètes ont été rappelés plusieurs fois après la chute du rideau. Les applaudissements allaient encore à M. P. Taffanel, qui a dirigé l'œuvre avec une entente remarquable de toutes les intentions dramatiques de Richard Wagner. HUGUES IMBERT.

La réouverture de l'Opéra-Comique s'est faite jeudi soir par la *Vie de Bohème* de Puccini, avec Mlles Guiraudon et Tiphaine, MM. Fugère, Maréchal, Isnardon, Delvoye et Belhomme. Grand succès. La salle, très élégamment garnie, a fait à l'œuvre et aux artistes l'accueil le plus chaleureux.

Vendredi, on a repris *Mignon*, pour la rentrée de Mlle Charlotte Wyns.

BRUXELLES

Le théâtre de la Monnaie a rouvert ses portes le lundi 4 septembre, et depuis quinze jours, les spectateurs bénévoles et transitoires de cette fin de saison balnéaire ont pu assister au défilé de quelques-uns des ouvrages du répertoire cosmopolite : *Aïda*, qui a servi de pièce de rentrée, *Faust*, le *Roi l'a dit*, les *Pêcheurs de perles*, les *Deux Billets*, la *Fille du Régiment*. Les rares Bruxellois qui ont déjà réintégré leurs quartiers d'hiver ont pu se livrer aux surprises, peu abondantes cette année, du début des artistes nouveaux de la troupe. Ceux-ci, nous les reverrons dans le courant de la saison, et ce n'est pas sur ces premières apparitions que nous les jugerons.

Il suffit de noter les qualités et les mérites qu'ils ont semblé annoncer et qu'il faudra contrôler par la suite. Bornons-nous à dire qu'on a fait très bon accueil, dans *Aïda*, à Mme Homer, le nouveau contralto, dont la voix a du charme et qui paraît une comédienne intelligente; que dans le même ouvrage, la nouvelle basse chantante, M. d'Assy, s'est imposée par l'ampleur de son organe et la majesté de sa prestance ; que le nouveau ténor de demi-caractère, M. Jérôme, n'a pas beaucoup réussi dans le rôle de Nadir des *Pêcheurs de perles*, mais qu'il s'est montré très supérieur dans *Faust*, où il a eu de la chaleur et du sentiment.

Voilà tout le bilan des nouveautés. Quant aux artistes de la troupe de l'année dernière, on a fait une rentrée particulièrement sympathique à M. Seguin et à l'excellent ténor M. Imbart de la Tour, à Mlle Ganne, très intéressante dans Amnéris, à Mme Landouzy, à M. Dufranne, à Mlle Claessens, qui a paru cette fois dans le rôle de Marguerite, à Mlles Maubourg et Domenech, à MM. Cazeneuve et Caisso, etc., etc.

Au total, l'ensemble de la troupe de M. Philippe Flon — car M. Flon interroge complaisamment ses abonnés : Eh bien! comment trouvez-vous *ma* troupe? — est très honorable et il y aurait moyen d'en tirer un excellent parti, si seulement, dans la maison Stoumon et Calabresi, régnait un esprit plus artistique et un souci plus constant de la perfection.

Ce qu'il faut regretter, comme tous les ans au début de la saison, c'est l'indiscipline, le manque de cohésion et la brutalité de l'orchestre. XXX.

On annonce que *Cendrillon*, l'opéra-féerie en quatre actes et six tableaux de MM. Cain et Massenet, passera dans la seconde quinzaine d'octobre.

Voici la distribution :

Cendrillon, Mme Landouzy; Mme de la Haltière, Mlle Homer; la Fée, Mme Cholain; le prince Charmant, Mlle Maubourg ; les sœurs de Cendrillon, Noémie et Dorothée, Mlles Gottrand et Mativa; Pandolphe, M. Gilibert.

Massenet a promis de venir diriger les dernières répétitions.

L'*Eventail* assure que M. Franz Servais a retiré son *Apollonide*, les directeurs de la Monnaie et le compositeur étant en désaccord sur le choix de la chanteuse chargée du rôle principal.

Le théâtre des Galeries se propose de nous donner plusieurs nouveautés pendant la prochaine saison. Nous avons déjà annoncé la nouvelle opérette de M. Vander Elst, musique de Mlle Dell-Acqua. D'autre part, MM. G. Garnir et A. Vierset, avec la collaboration musicale de M. Pietro Lanciani, viennent de faire recevoir une opérette en trois actes. Titre provisoire : *L'Amour au moulin*. Les rôles principaux seront joués par le ténor

Lagairie et Mlle Jane Petit, une débutante dont les deux premières créations à Paris (la Geisha à la Comédie Parisienne, et la princesse Zibeline, de la *Poudre de Perlimpinpin*, au Châtelet) ont été très remarquées. Une future étoile, cette Jane Petit.

La partition de M. Lanciani compte une trentaine de morceaux, allant de la parodie irrespectueuse à l'opéra-comique, dans la manière de Messager (*Véronique* et les *P'tites Michu*). Dans quelques jours, les chœurs vont commencer les études, concurremment avec celles des *Vingt-huit jours de Clairette* qui serviront de pièce de rentrée.

La réouverture des cours de l'Ecole de musique et de déclamation d'Ixelles, pour dames et jeunes filles, se fera le 1er octobre prochain. L'enseignement comprend le solfège, le chant d'ensemble, le chant individuel, l'interprétation vocale, l'harmonie et la composition, l'histoire de la musique, la diction et la déclamation, le piano, la lecture à vue et le piano d'ensemble.

Pour les inscriptions et tous renseignements s'adresser à l'école, 54, rue du Président, le dimanche de 9 à 11 heures et le jeudi de 2 à 4 heures.

CORRESPONDANCES

DRESDE. — C'est Wagner qui a eu les honneurs de la rentrée, le 13 août, avec *Tannhæuser*. Depuis, le *Wagner-Cyclus* complet, qui se terminera la semaine prochaine par le *Crépuscule des Dieux*. Le tout a été rendu plus superbe encore que d'habitude par l'amélioration de l'éclairage électrique. Avec des artistes tels que Mmes Malten, Wittich, Huhn, von Chavanne, MM. Anthes, Forchhammer, Scheidemantel, Perron, les soirées wagnériennes sont des solennités. Mais que la direction a tort de nous dépoétiser ces nobles héroïnes : Elisabeth, Elsa, Senta, en les confiant à des « doublures » sans voix, ni grâce, ni beauté! On finirait par croire que les nullités se donnent rendez-vous à Dresde, sûres d'y trouver un emploi. Que doit dire M. le generalmusikdirector von Schuch quand il voit arriver en scène ces pauvres échappées de petits théâtres ou de cafés-concerts? Par qui va-t-on remplacer Mlle Bossenberger, qui, sans être une étoile, a très vaillamment interprété un répertoire de quatre-vingt-dix-neuf opéras, pendant une dizaine d'années qu'elle est restée ici? Ce n'est pourtant pas Mme Wedekind qui chantera *Aïda*, ni Tamara du *Démon*, ni Vénus...

Si l'on en juge par les annonces, nous aurons cet hiver beaucoup de concerts, spécialement de la musique de chambre. Le public ne manque pas ces auditions-là ; non pas que généralement il se soucie de ce qu'il y entend, mais c'est toujours une occasion de témoigner sa faveur aux uns et son hostilité aux autres. ALTON.

GENÈVE. — L'activité est le signe distinctif de la nature de M. Jaques-Dalcroze, professeur au Conservatoire de Genève. Comme compositeur, conférencier, pianiste, critique, il est constamment sur la brèche, et ce que nous aimons en lui, c'est qu'il ne pratique pas l'égotisme, si cher à quelques-uns de nos compositeurs. En effet, il ne manque aucune occasion de mettre en lumière les œuvres des jeunes compositeurs de l'Helvétie.

Aujourd'hui, il se repose des fatigues du professorat en répandant à travers les Alpes ses « Chansons populaires romandes » et ses « Rondes enfantines », qui eurent déjà un vif succès à Paris. La séance qu'il vient d'organiser aux Diablerets, avec le concours de la toute gracieuse Mlle Nina Faliero, et à laquelle n'assistaient pas moins de trois cents personnes, a été (on peut le dire sans exagération) un véritable triomphe pour lui. Nous disions tout à l'heure qu'il avait plusieurs cordes à son arc. Eh bien! en voici une nouvelle : il a chanté lui-même avec beaucoup de verve plusieurs de ses chansons romandes, dans lesquelles la satire côtoie la grâce et l'émotion. Mlle Nina Faliero, dont le talent est déjà si apprécié, a transporté l'auditoire en interprétant avec charme plusieurs mélodies d'un genre plus sérieux, ce qui lui a valu plusieurs bis et rappels. Enfin, les « Rondes enfantines » ont été chantées délicieusement par un chœur de jeunes fillettes, qui eurent un succès fou.

Voilà une bonne journée pour M. Jaques-Dalcroze et l'école suisse. R.

LA HAYE. — L'administration des bains de Scheveningue a bien fait les choses pendant la saison actuelle. En dehors des concerts symphoniques du vendredi, un concert avec des solistes tous les mercredis soir, un festival de trois jours pour célébrer le quinzième anniversaire du concours de l'Orchestre philharmonique de Berlin, et où l'on a entendu deux solistes de premier ordre : Marcella Pregi et le pianiste Ferruccio Busoni, on nous a fait entendre beaucoup de nouveautés orchestrales sous la direction magistrale de M. Rebiceck, dont je ne veux citer que la symphonie *Manfred* de Tchaïkowsky, une œuvre gigantesque, et les *Variations symphoniques* de Dvorak, de vrais petits chefs-d'œuvre, l'ouverture du *Cid* de Peter Cornelius, et encore une pléiade de premières exécutions.

Puis on a fait défiler aux concerts des mercredis de nombreux artistes néerlandais de mérite : Mlle Anna Kappel, avec sa belle voix de soprano si sympathique; Lydia Holm, une chanteuse de talent, mais dont la voix n'est plus de la première fraîcheur; le charmant contralto Mlle Anna Blaauw; le pianiste Dirk Schäfer, exécutant fort distingué; et deux jeunes demoiselles violonistes, lauréates de l'Ecole royale de musique à La Haye : Mlles Marie Hekker et Annie de Jong,

toutes les deux supérieurement douées, et dont la dernière surtout a eu un succès exceptionnel en jouant avec une maëstria remarquable le *Concerto* de Henri Wieniawski et une romance ravissante et peu connue encore d'Auguste Enna, le compositeur danois. C'est une jeune artiste de grand avenir, une véritable émule des Sentira, Teresa Tua et *tutti quanti*. Elle se propose d'aller faire une tournée en Belgique pendant la saison prochaine, et je lui prédis de grands succès, car elle est vraiment charmante sous tous les rapports.

Le pianiste Busoni, qui a joué déjà à trois concerts au Kursaal de Scheveningue, a eu un succès colossal. C'est un pianiste pour lequel les difficultés n'existent pas, un grand artiste à tous égards, mais dont la manière de comprendre et de traduire les œuvres de Chopin n'a pas pu m'enthousiasmer. Pour la musique si poétique de Chopin, je préfère Arthur De Greef, et de beaucoup.

Au prochain concert symphonique, nous entendrons une ouverture de Joseph Wieniawski.

A l'occasion du festival de Scheveningue, le *Courrier de Scheveningue* a publié un numéro illustré avec des autographes de Massenet, Jan Blockx, De Greef, de Hartog, Rebiceck et de nombreux portraits. Un numéro charmant et tout à fait réussi. ED. DE H.

P.-S.—J'ai encore à vous parler de d'un concert d'un intérêt exceptionnel, qui a eu lieu dans le Kursaal de Scheveningue. L'administration des bains a eu l'heureuse idée de donner un concert symphonique au profit de l'Association des artistes néerlandais (Toekomst Concert) et où l'on a eu la bonne fortune d'entendre deux anciennes lauréates du Conservatoire de Bruxelles, les sœurs Bles : Céline Bles, la violoniste, élève de Colyns, actuellement M^me Goldbeck, la femme du directeur général des bains, et sa sœur Adeline, la pianiste, élève de Gurickx, qui toutes deux ont obtenu un succès d'enthousiasme en jouant d'une façon remarquable la *Sonate* pour piano et violon de Grieg, et le *Trio* en *ré* mineur de Mendelssohn avec le violoncelliste Hekking, de l'Orchestre philharmonique. Au concert, M^lle Anna Blaauw, le charmant contralto de La Haye, a été vivement applaudie.

Le 30 septembre, ouverture de la saison théâtrale de l'Opéra Royal Français. Quant à l'Opéra néerlandais, il a déjà rouvert ses portes à Amster dam, toujours sous la direction de M. Vander Linden, qui a eu le bon esprit d'abdiquer comme chef d'orchestre en confiant le bâton à un kapellmeister allemand. La troupe contient, comme toujours, beaucoup de chanteurs étrangers et beaucoup moins d'artistes néerlandais. ED. DE H.

LONDRES. — La ville de Worcester a célébré son cent-soixante-seizième festival mardi dernier. Ce festival a lieu tous les ans et rassemble les chœurs des cathédrales de Worcester, Gloucester et Hereford.

Cette ville est plus conservatrice que les deux autres, en ce sens qu'elle ne produit que rarement une nouveauté à son festival annuel. Cette année, la nouveauté, la seule, n'est pas de grande envergure. C'est le *Solemn Prelude* pour grand orchestre de M. Coleridge Taylor.

Voici le programme des quatre journées : Premier jour : Après midi, *Elijah* de Mendelssohn; le soir, *A Harwest Song* de Lee Williams, *Das Vaterland* de Cornelius, et la première et la seconde partie de la *Création* de Haydn. Deuxième jour : *Solemn Prelude* de Coleridge Taylor, le *Requiem allemand* de Brahms, *The light of Asia* de Edward Elgar et le *Te Deum* de Dvorak. Dans la soirée, un concert varié a eu lieu sous la direction de sir Alex. Mackenzie. On y a exécuté une série de variations sur un thème original de Edward Elgar, des fragments des œuvres de Richard Wagner et l'ouverture *Britannia* de Mackenzie.

Les autres œuvres importantes qui figuraient au programme des deux jours suivants sont : la cantate sacrée du compositeur américain Horatio Parker, *Hora Novissima*, le *Stabat Mater* de Palestrina, la *Septième Symphonie* en *la* de Beethoven, le *Jugement dernier* de Spohr, une cantate de J.-S. Bach, *Blest pair of Synen* de sir Hubert Parry, *Hymn of Praise* de Mendelssohn. Le festival s'est clôturé par une exécution du *Messie* de Hændel. Les solistes étaient : M^mes Albani, Esther Palisier, Glover-Eaton, Anny Scherwin, Marie Brema, Ada Croslsy, Muriel Foster; MM. Edward Lloyd, William Greene, Andrew Black, Charles Philipps et Plunkett Greene. Les chœurs comprenaient deux cent soixante-dix voix.

Le chef d'orchestre du festival était l'organiste de la cathédrale de Worcester, M. Atkins, qui occupe cette place depuis 1897.

L'exécution de l'œuvre de Mendelssohn *Elie* n'a pas été entièrement satisfaisante. D'abord, les chœurs articulaient mal et sans précision, ce qui, joint à leur tendance à presser, a fait manquer l'effet des plus belles pages chorales. L'orchestre s'est fort bien acquitté de son rôle, montrant qu'il avait du rythme et beaucoup de précision. M^me Albani était très en voix, mais malheureusement elle a souvent chanté trop haut; malgré cela, l'interprétation des différents soli a été remarquable. M^me Ada Crossley possède une magnifique voix de contralto. Elle a été très applaudie. Les hommes, à l'exception de Edward Lloyd, ont été bons.

Le *Harvest Song* pour soprano, chœur et orchestre de Lee Williams, n'est pas une œuvre nouvelle, mais depuis que nous l'avons entendue, elle a été complètement remaniée par son auteur. Sa valeur musicale n'est pas assez grande pour l'inclure dans le programme d'un grand festival. Cette œuvre serait à sa place dans une église pour un festival d'été. Une adaptation musicale de la ballade de Uhland *Le Repos du Héros* a été fort bien chantée par M. Plunkett Greene, qui s'est

servi du texte allemand, ce qui faisait un singulier effet dans cette cathédrale anglaise. Je n'oserais dire dans quelle langue le chœur s'est exprimé !

Les concerts-promenades continuent de plus belle. Le 2 septembre commençait la saison de concerts à Covent Garden. Il est à remarquer que cet orchestre, qui est combiné avec une musique militaire, n'a pas adopté le diapason normal. Les programmes n'ont pas beaucoup d'intérêt. Le répertoire consiste en fantaisies sur des opéras connus, quelques ouvertures également très connues. Enfin, le grand succès du jour d'ouverture a été pour la marche des soldats de *Faust!* Quelques bons solistes ont paru. La saison durera six semaines. PAUL MAGNY.

NAMUR. — Le concours international de chant d'ensemble de la première division entre sociétés ayant remporté le même jour le premier prix dans leur section respective, a mis en ligne le *Royal Apollon* de Glain-lez Liége (Dr A. Boussa), l'*Union dramatique* de Luxembourg (Dr Muller) et la *Cécilienne* d'Houplinnes (Dr L. Carpentier).

Les trois sociétés ont exécuté le joli chœur imposé de M. Paul Lebrun : les *Bardes de la Meuse*.

Le *Royal Apollon*, qui possède de belles voix, enthousiasme les auditeurs ; l'*Union dramatique*, avec un nombre plus restreint de chanteurs, nuance mieux certains passages. La *Cécilienne* a également fait preuve de sérieuses qualités. Le prix unique est décerné par 8 voix à l'*Union dramatique* contre 7 données au *Royal Apollon*.

Le concours d'excellence s'est ouvert immédiatement après. Le chœur imposé, *Destinée*, paroles de Lucien Solvay, musique de Léon Dubois, est une page chorale puissante, colorée, mais difficile d'exécution. Quatre sociétés prennent part à ce tournoi. La première, la *Concorde* de Verviers, directeur M. Duyzings, nous donne une interprétation très artistique du chœur imposé ainsi que de l'*Invocation* de Jouret et des *Veneurs* de Radoux.

La lutte pour le premier prix se concentre tout de suite entre la *Concorde* de Verviers et la *Chorale* de Jemappes, sous la direction de M. J. Duysburgh, qui, par un ensemble remarquable et une superbe diction, donne au chœur imposé une couleur toute spéciale. Dans la *Chanson des Vagues* de Riga et le *Chant des Matelots* de Radoux, la *Chorale* de Jemappes a été émotionnante de charme et de finesse. Les *Amis réunis* de Tilleur (Dr M. Ramioul), assez faibles dans le chœur imposé et le morceau au choix n'ont pas relevé la pâle exécution de la *Destinée*. Enfin, la *Tournaisienne* de Tournai (Dr M. Godart) a montré de bonnes intentions dans la *Destinée*; malheureusement, les chœurs au choix ont été imparfaitement rendus.

Le jury a décerné le premier prix à Jemappes par 9 voix contre 3 et un bulletin blanc ; le deuxième prix à Verviers par 11 voix contre 2; le troisième prix à Tilleur par 7 voix contre 6. Une mention très honorable a été décernée à l'unanimité à Tournai.

Lundi 11 septembre, concours de la division d'honneur. Cette épreuve de la grande journée est ouverte par la remarquable société les *Bardes de la Meuse* de Namur, organisatrice du concours. Sous la direction de M. Théo Tonglet, les *Bardes* nous donnent une magnifique exécution de deux belles œuvres de Mathieu, *Matin* et *Eté*.

C'est la *Légia*, sous l'énergique direction de M. Sylvain Dupuis, qui entre la première en lice.

Le *Diligam te* de Balthasar-Florence est magniquement rendu. L'exécution de *Vieille Chanson*, qui vient ensuite, manque un peu de délicatesse; les voix, à certains passages, sont trop sonores.

La *Légia* termine par le nouveau et très difficile chœur le *Haut-Fourneau* de Mathieu. Les excellents chanteurs enlèvent cette page avec un incomparable ensemble et une justesse admirable.

Le *Cercle Tilman* d'Ixelles, sous la direction de M. Carpay, débute très bien dans le *Diligam te*, mais le finale compromet le succès que les premières mesures avaient fait entrevoir. L'interprétation de *Vieille Chanson* est bonne, les passages de charme sont bien rendus. Dans le *Haut-Fourneau*, Ixelles a été également à la hauteur de sa tâche.

Par 15 voix contre 2, le jury décerne le grand prix d'honneur à la *Légia*. Un premier prix à l'unanimité et avec félicitations est donné au *Cercle Tilman*. TH. L.

ROUEN. — M. Raoul François, le nouveau directeur du Théâtre des Arts, vient de publier le tableau de sa troupe et son programme pour la saison prochaine. Nous y rencontrons les noms d'excellents chanteurs, de bonne renommée artistique. M. François aura, pour le seconder dans l'administration et à la tête de l'orchestre, M. Amalou, dont nous n'avons pas à louer les talents de musicien et les capacités d'artiste, et en qualité de régisseur général M. Labis, l'ancien pensionnaire de l'Opéra-Comique.

Parmi les projets de la nouvelle direction, nous relevons, en outre de la remise à la scène des grands ouvrages du répertoire, plusieurs nouveautés pour Rouen, et une même complètement inédite : la *Prise de Troie*, d'Hector Berlioz; *Cendrillon* et *Marie Madeleine*, de Massenet; la *Flûte enchantée*, de Mozart; le *Siegfried* de Richard Wagner, qui sera donné pour la première fois en France, et enfin l'œuvre inédite, *Thi-Teu*, opéra en trois actes et quatre tableaux, paroles de MM. Edouard Noël et Lucien d'Hève, musique de M. Frédéric Le Rey, le compositeur applaudi de la *Mégère apprivoisée*, dont on n'a pas oublié le grand succès sur notre première scène.

M. François a l'intention de donner une grande importance artistique à la représentation de ces deux derniers ouvrages, pour lesquels la presse de Paris sera convoquée.

Aussitôt après les débuts, on commencera les études de *Thi-Teu*, dont la partition, gravée par l'éditeur Léon Grus, est prête à paraître. On attend beaucoup ici de la nouvelle direction, qui veut entourer les nouveautés qu'elle se propose de monter de mises en scène très artistiques et leur assurer des exécutions de premier ordre.

SAINT-PÉTERSBOURG, — La réouverture annuelle des théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg vient d'avoir lieu parla *Vie pour le Tsar* de Glinka, à l'Opéra et les *Farceurs* d'Ostrovsky, sur la scène dramatique du théâtre Alexandre. L'Opéra russe donnera dans cette même semaine aussi une reprise d'œuvres musicales françaises : *Samson et Dalila* de M. Saint-Saëns, et, dimanche prochain, Mlle Henriette Grimaldi débutera dans le ballet de *Gisèle*.

Parmi les nouveautés qu'on se propose de monter à l'Opéra russe, figureront cet hiver les *Sarrasins* de M. César Cui, et les *Maîtres Chanteurs* de Richard Wagner, qui n'ont encore jamais été représentés en russe.

TOULOUSE. — Le théâtre du Capitole rouvrira ses portes le 9 octobre prochain.

Voici la composition de la troupe :

Falcon, Mme Barety; chanteuse légère, Mme Brax; contralto, Mlle Andral; dugazon, Mlle Delorme; chanteuse légère en tout genre, Mlle Breton; fort ténor, M. Soubeyran; baryton, M. Gaidan; basse noble, M. Veyrin ; basse chantante, M. Béguin; deuxième baryton, M. Albert.

Opéra-comique : Première chanteuse légère, Mlle Valduriez; première dugazon, Mlle Delorme; deuxième dugazon, Mlle Pérès.

Premier ténor léger, M. Andisu; deuxième ténor léger, M. Vialas; baryton, M. Vialar; première basse, M. Béguin; deuxième basse, M. Gaillard.

Parmi les pièces nouvelles qui seront montées au cours de la saison figurent : *Etienne Marcel* de Saint-Saëns, la *Princesse d'Auberge* de J. Blockx, la *Cendrillon* de Massenet et le *Roi l'a dit* de Léo Delibes.

NOUVELLES DIVERSES

De Genève : on annonce que M. Siegfried Wagner — qui se trouve pour le moment en Suisse — a reçu de M. Rudolph Aronson, l'impresario bien connu, de brillantes propositions pour une grande tournée de concerts à diriger en Amérique, au cours de l'année 1900.

— Dans le classement de la succession artistique de Johann Strauss, on a découvert les pièces principales du ballet de *Cendrillon*, dont on savait que Strauss s'occupait activement; on a aussi tout une série de morceaux de danse assez achevés et même orchestrés de la main du maître, pouvant rentrer dans le cadre de cet ensemble, de sorte qu'au moyen d'un simple travail de rédaction, le ballet entier sera reconstitué. Aussi la direction de l'Opéra s'occupe-t-elle de le préparer pour la scène en même temps que l'institut graphique de la *Wiener Mode* en prépare la publication pour le printemps prochain. On assure que cette œuvre posthume sera une des plus riches du maître et ne le cédera guère, en fait de mélodies entraînantes, à *Fledermaus*.

— Nous enregistrons avec une bien vive satisfaction les lignes suivantes, extraites de la *Deutsche La Plata Zeitung*, l'un des grands journaux de la République-Argentine. Elles nous renseignent sur les débuts de Mlle Elisa Delhez au Conservatoire de Buenos-Aires, à la tête duquel, on le sait, se trouve placé M. Emile Pallemaerts.

« Nous avons en Mlle Delhez une cantatrice accomplie, qui sera également bien venue comme professeur dans nos cercles musicaux. Mlle Delhez ne dispose pas seulement d'une voix saine, très agréable et finement timbrée, elle possède en outre cette éducation foncièrement musicale que dénote un répertoire choisi dans ce qu'il y a de bon et de beau, de Bach à Brahms et à Saint-Saëns.

» Elle chanta avec le meilleur style, une compréhension juste et de délicates nuances un air de *Quentin Duward* de Gevaert, des *lieder* de Schumann, et l'immortel *Roi des Aulnes* de Schubert, ce dernier magistralement, diaboliquement accompagné par M. le directeur Pallemaerts, l'ensemble ne formant qu'un seul tout, une seule âme.

» Il y a longtemps, bien longtemps que nous n'avons entendu ici une interprétation aussi complètement artistique. Mlle Delhez est belge; elle est munie d'un diplôme du célèbre institut vocal de Warnots, à Bruxelles, et achève, cette année,

ses études de chant italien au Conservatoire dirigé par son compatriote. »

— On nous écrit de Malines qu'à l'occasion de la distribution des prix au collège Saint-Rombaut, a eu lieu la première exécution d'un mélodrame biblique : *Les trois jeunes gens sauvés des flammes*, poème de M. le chanoine Lemesle, musique de M. A. de Coninck. Cette partition assez importante comprend des chœurs et de nombreux soli qui ont été exécutés par les élèves du collège. Elle témoigne d'un incontestable talent, d'une facilité mélodique très séduisante et d'une entente réelle de l'art de conduire les voix. On a surtout applaudi le trio des trois enfants, construit sur le thème liturgique *Benedice anima mea Dominum*. Il a été bruyamment applaudi.

— Nous lisons dans *La Croix* de Malines :

« Les journaux, belges d'abord, étrangers ensuite, ont fait courir un bruit dépourvu de tout fondement : le maître Tinel souffrant d'une maladie grave. Grâce à Dieu, l'illustre compositeur, selon qu'il l'a fait savoir lui-même au *XXe Siècle*, se

porte mieux que jamais, et mettra bientôt la main, nous disent des feuilles sous ce rapport bien mieux renseignées, à un nouvel ouvrage dont nous comptons pouvoir entretenir sous peu nos lecteurs. D'après quelques privilégiés, cette œuvre surpasserait de loin *Godelieve.* »

Espérons-le !

— Pendant la dernière saison, l'Opéra impérial de Vienne a donné 303 représentations et a joué 79 œuvres de 46 compositeurs différents. Les 22 ballets sont compris dans ce chiffre. Le nombre d'œuvres inédites est de 5 opéras et de 2 ballets. Parmi les compositeurs, Richard Wagner arrive bon premier avec 51 soirées. Les autres 28 compositeurs allemands n'ont fourni que 55 œuvres; 9 auteurs français ont contribué pour 11 œuvres, et les auteurs italiens pour 12 œuvres. Un compositeur russe, un compositeur tchèque et un compositeur hongrois — Goldmark est considéré comme compositeur allemand — ont fourni une œuvre chacun. Parmi les compositeurs français, Massenet a obtenu, avec *Manon* et *Werther*, le plus grand nombre de représentations.

— Les journaux italiens assurent que M. Mascagni vient de signer un traité avec une entreprise allemande, la direction de Sachs-Seveso-Lubling, pour une tournée de trente concerts symphoniques qu'il irait donner à travers l'Europe, à la tête d'un orchestre milanais comprenant quatre-vingts exécutants. Ce grand voyage artistique commencerait avec le mois d'octobre prochain, et l'itinéraire comprendrait particulièrement les grandes villes d'Allemagne, la Hollande, la Belgique, le Danemark, la Suède et la Norvège.

— M. Jean Noté, le sympathique baryton de l'Opéra, qui a été décoré il y a quelques semaines de la Légion d'honneur, vient d'être nommé chevalier de l'ordre de Saint-Grégoire le Grand.

Au mois de mai dernier, M. Noté avait interprété à la cathédrale de Reims le solo de la naissance de Clovis dans l'*Ode à la France*, dont les paroles sont de Léon XIII et la musique de Théodore Dubois, directeur du Conservatoire.

C'est en souvenir de cette solennité que le Souverain-Pontife vient de décorer M. Noté, qui a été avisé seulement lundi de cette nouvelle. La même distinction est accordée à M. Escalaïs, qui s'est fait entendre le même jour a Reims.

Quant à M. Théodore Dubois, il est fait commandeur de l'ordre de Saint-Grégoire le Grand.

— On nous écrit de Spa : Grâce à la présence ici de M. Pietrapertosa, le célèbre mandoliniste, nous avons eu quelques soirées intimes chez Mme la comtesse de Liedekerke et au Casino qui ont pleinement satisfait un public très mondain. Celui-ci a fait à Pietrapertosa un succès étourdis-

sant, ainsi qu'à Mlle Claire Friché l'excellente cantatrice bruxelloise, à Mlle Angèle Bady et aujeune violoncelliste Van Isterdaël.

— Une nouvelle société symphonique vient de se former à Vienne. L'orchestre, qui se compose d'environ quatre-vingts musiciens, est placé sous la direction d'un jeune chef, M. Carl Stix, et a déjà fait ses débuts avec succès. Le répertoire de la nouvelle société comprendra le classique et les modernes. Elle a pris pour titre : Nouvelle Société philharmonique.

— On nous écrit d'Ems :

« A l'un des derniers concerts symphoniques du Cuihaus, qui sont suivis par un public très attentif, Mme Kutscherra-Denys s'est fait applaudir chaleureusement dans la mort d'Iseult, et son succès a été très grand.

Au Théâtre, une cantatrice italienne, Mme Ida Isori, et M. Paul Litta, se sont fait entendre, et leur succès a été des plus flatteurs.

La princesse régnante de Schamburg-Lippe, duchesse de Saxe, assistait à cette séance et elle a fait parvenir aux deux artistes l'expression de sa haute satisfaction. »

— Le numéro de septembre de la *Revue de l'art ancien et moderne*, dirigée par M. Jules Comte, contient un article de haut intérêt sur Georges Bizet, dû à la plume de notre rédacteur en chef, M. Hugues Imbert. Dans cet article sont intercalés le portrait très curieux de G. Bizet pendant son séjour à la villa Médicis, une très belle eau-forte de Burney et la gracieuse silhouette de Mme Galli-Marié dans *Carmen*.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles

NUMÉRO
38

VOLUME
XLV

24 SEPTEMBRE
1899

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, *rue du Congrès*, *Bruxelles*

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central,** rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique.** —
PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon; M. Gauthier, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 38. 24 septembre 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — A. WILFORD — WILLIAM CART — MARCEL DE GROO — L. LESCRAUWAET — J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J .DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

RYTHME, MÉLODIE ET HARMONIE

(Suite et fin.— Voir le dernier numéro)

Avec la mélodie, nous entrons dans le domaine de l'artificiel. Toute mélodie se compose de mélismes, c'est-à-dire de petites successions de sons, ascendantes et descendantes, ou de sauts d'intervalles qui se combinent en se répétant ou en s'imitant à l'infini. Or, ces mélismes sont essentiellement dépendants de l'échelle tonale ou gamme dans laquelle ils sont conçus.

Pourquoi tous les peuples n'ont-ils pas la même gamme? Mystère! Cet étrange phénomène n'a pas été jusqu'ici expliqué. Il tient, sans doute, à des causes physiologiques, ethniques et sociologiques tout ensemble. Les Orientaux se servent d'une échelle de sons sensiblement différente de celle qui est commune à tous les peuples de l'Europe centrale; les Chinois évitent certains intervalles qui nous semblent indispensables et dont l'absence ne produit aucune sensation de lacune dans leur esprit; les Arabes, et en général les peuples africains, autant qu'on est renseigné jusqu'ici à cet égard, emploient des neuvièmes de tons que notre oreille européenne, si exercée qu'elle soit, a de la peine à pouvoir mesurer. La gamme des Hébreux et des anciens Hellènes était tout autrement constituée que nos deux échelles, majeure et mineure; et nos propres ancêtres, au moyen âge, usaient de successions tonales, — les fameux tons d'église, — qui paraissent étranges à nos oreilles habituées au *majeur* et au *mineur*.

Causes physiologiques, traditions ethniques, conventions imposées par l'imitation et l'usage, tout cela influe énormément, sans que nous nous en doutions, sur le sens que nous attribuons à un dessin ou à une phrase mélodique. Toutes ces échelles tonales sont comme autant d'alphabets différents. Il faut les connaître pour savoir lire, c'est-à-dire comprendre les musiques diverses dont elles sont la base.

Plus artificielle et conventionnelle encore que la mélodie, est l'harmonie, bien qu'elle soit aussi un phénomène naturel. Il n'y a pas, on le sait, de son *isolé* dans la nature : tout son musical est accompagné de sons accessoires, appelés *harmoniques*, qu'une oreille exercée peut percevoir, ou que des instruments spéciaux nous révèlent quand ils ne sont pas perceptibles à l'audition normale. Helmholtz a fixé définitivement ce point.

Toute mélodie est donc, dans la nature, une suite d'harmonies, puisque chacun des sons qui la composent fait résonner, — que

nous les entendions ou non, — la série de sons accessoires, ou *harmoniques*, dont il est le centre attractif.

Ce phénomène est la base et la source de l'harmonie, mais il n'est pas encore ce que nous entendons par l'Harmonie.

Les accords dont nous accompagnons nos mélodies ne comprennent pas nécessairement toutes les *harmoniques* de chaque son; il en est, de ces harmoniques, que nous adoptons, que nous dégageons en les réalisant, en les rendant sensibles; il en est d'autres que nous rejetons, que nous passons sous silence.

L'harmonie est donc, elle aussi, une combinaison factice d'éléments naturels; elle est plus même, elle est si conventionnelle qu'elle change d'un siècle à l'autre. Notre oreille admettait autrefois des successions harmoniques qu'elle ne supporterait plus aujourd'hui, telles les quintes et les quartes du *déchant*, qui, du Xe au XIIIe siècle, firent les délices des moines musiciens.

Mieux encore : nous voyons certains peuples se passer complètement de l'harmonie; les anciens Grecs, s'ils ne l'ignoraient pas absolument, ne la pratiquaient guère et se contentaient de la monodie ou de l'homophonie (redoublement à l'octave) dans leur musique tant vocale qu'instrumentale.

Les Orientaux, au contraire, ont dû pratiquer très tôt l'harmonie, à en juger par le nombre, l'importance et la complication des instruments dont, de temps immémorial, ils se servent pour accompagner leurs chants. Les Arabes ont un système d'harmonie complet; même les barbares de l'Afrique centrale ont certainement des notions d'harmonie, puisqu'ils emploient des instruments à plusieurs cordes pour accompagner leurs chants et leurs danses.

Faut-il rappeler enfin les surprenantes et merveilleuses combinaisons harmoniques que les peuplades des archipels de la Malaisie savent produire avec leurs jeux de cloches? Nous en saisissons le charme étrange et captivant, mais nous n'en comprenons pas exactement le sens; tout au moins ne parvenons-nous pas, en l'état actuel de nos connaissances, à en pénétrer toute la signification.

Il est donc bien évident que des traditions conventionnelles concourent avec les causes physiologiques et ethniques pour fixer le sens de tout langage musical. La musique de chaque peuple et de chaque race correspond à l'ensemble de circonstances tout à la fois spécifiques, naturelles et historiques, qui ont produit sa culture et l'ont amené à un degré plus ou moins élevé de civilisation. Elle se développe parallèlement à leur langue et d'une façon analogue, pour ne pas dire identique. Nos langues, en Europe, ne se sont formées qu'à la suite d'une longue série d'évolutions et d'épurations; elles ne se sont fixées qu'assez tard, et aujourd'hui encore elles subissent des modifications et des transformations dont l'arrêt échappe à toute prévision. La marche de notre musique est absolument parallèle. Dans ce sens, on peut dire que l'art musical est un produit tardif de chaque civilisation.

En résumé, il résulte de tout ceci que la musique est tout d'abord le langage sentimental d'une race, dont la compréhension n'est jamais complètement accessible à d'autres individus que ceux de cette race.

De là résulte encore qu'il n'y a pas grand' chose à espérer de la fusion des musiques exotiques avec la nôtre.

Je n'ignore pas qu'un maître illustre, M. Camille Saint-Saëns, est d'un avis différent. Naguère, dans un article très remarqué de la *Nouvelle Revue*, il a appelé l'attention des musiciens sur l'Orient et l'Antiquité. « La musique, disait-il, arrive seulement au terme d'une évolution. La tonalité moderne qui a fondé l'harmonie agonise; c'en est fait de l'exclusivisme des deux modes *majeur* et *mineur*. Les modes antiques rentrent en scène, et, à leur suite, feront irruption dans l'art les *modes* de l'Orient dont la variété est immense. Tout cela fournira de nouveaux éléments à la mélodie épuisée qui recommencera une ère nouvelle bien autrement féconde; l'harmonie aussi se modifiera, et le rythme à peine exploité se développera. » M. Saint-

Saëns est revenu sur cette thèse à différentes reprises, notamment dans une lecture faite à l'Institut de France (1).

Certes, c'est là une vue intéressante, et elle ne saurait nous laisser indifférents, comme indication des tendances d'un des maîtres les plus éminents de l'école contemporaine. Mais, en dépit de la haute autorité qui s'attache à tout ce que pense et écrit un musicien de la valeur de M. Camille Saint-Saëns, je doute que les musiques exotiques, qu'elles nous viennent de l'Orient ou de l'Occident, du Septentrion ou des terres australes, puissent jamais transformer ou renouveler notre art musical *européen*. Nos artistes y pourront puiser, peut-être, des effets nouveaux ou piquants, mais non s'en assimiler les éléments essentiels; ceux-ci correspondent à une autre sensibilité, à une autre culture. Tout ce qui, jusqu'à présent, a été introduit dans notre musique des modes et des rythmes orientaux n'y a apporté, en somme, aucun enrichissement réel et durable. Malgré tout, nous ne ferons jamais que de l'orientalisme de convention, de l'adaptation plus ou moins ingénieuse, rien de plus. Des musiques soi-disant turques de Mozart et de Beethoven au *Désert* de Félicien David, et de celui-ci au *Concerto égyptien* de M. Camille Saint-Saëns, à la *Symphonie américaine* de Dvorack, aux rapsodies plus ou moins cambodgiennes récemment entendues, je ne vois aucun progrès, aucun avancement; ces tentatives, curieuses à beaucoup d'égards, restent isolées, sans action profonde, sans portée réelle, parce que les mélismes étrangers qu'elles empruntent ne s'amalgament qu'imparfaitement à notre système mélodique, harmonique et rythmique. Tranchons le mot, il est aussi impossible de les faire pénétrer dans notre langue musicale européenne qu'il le serait de renouveler la langue française avec le javanais, le chinois, le turc ou l'arabe. Il faudrait, au préalable, une transformation et une altération de la race par la fusion des espèces et le mélange des sangs. Ce phénomène n'est pas à prévoir; il est, pour le moment tout au moins, exclu des probabilités.

Pour les mêmes motifs, il n'y a rien à attendre au point de vue de notre art moderne d'une restauration de la musique de l'antiquité gréco-latine. Si peu que nous en connaissions, ce peu suffit pour nous montrer qu'il y a incompatibilité entre cette musique et la nôtre, encore qu'il y ait des liens historiques entre les deux. Nous ne pourrions même revenir aux modes ecclésiastiques qui dominèrent dans toute l'Europe musicale jusque fort avant dans le moyen âge. Bien que notre système tonal actuel, avec ses deux modes majeur et mineur, en soit issu historiquement et à une date relativement récente, les anciennes gammes nous sont devenues aussi étrangères que le français ou le tudesque du XII^e siècle; elles appartiennent au système d'une langue morte. Quand nous les employons, ce n'est jamais que temporairement, par fragments, en vue d'un effet cherché et voulu.

On peut enfin, comme conséquence de ces observations, affirmer qu'aucune musique ne se comprend absolument sans préparation et d'instinct. L'usage, la mémoire et la comparaison nous mettent au fait du sens symbolique des mélismes de notre propre musique; mieux nous les connaîtrons, plus elle nous saisira. Au contraire, une musique dont les mélismes et les rythmes nous seraient inconnus, seraient nouveaux pour nous, nous laisserait nécessairement froids et indifférents. La langue musicale doit s'apprendre comme toute langue parlée; ni plus ni moins. Que l'on songe au long apprentissage que nous devons subir, depuis nos premiers balbutiements, jusqu'à ce que nous possédions seulement les premiers éléments de notre langue maternelle! Il en est de même en ce qui concerne la musique.

Et c'est de ce phénomène, tout simple et tout naturel, que les chants populaires tirent l'importance énorme qu'ils ont pour l'art musical. La musique populaire fournit

(1) *Nouvelle Revue*, novembre 1879. — *Le Passé, le Present et l'Avenir de la musique*, lecture faite à l'Institut le 25 octobre 1884.

les éléments premiers, mélodiques et rythmiques, de la langue musicale de chaque peuple, elle en est le véhicule; elle est le réceptacle de toutes les formules mélodiques et rythmiques qui sont le plus adéquates à la sensibilité particulière de chaque groupe local ou national d'individualités; c'est elle qui conserve et transmet les symboles en lesquels se traduit le plus clairement et avec le plus de justesse leur façon de sentir et de se mouvoir, spirituellement (chanson) et physiquement (danse), C'est ainsi qu'elle est pour la musique savante une source inépuisable de rajeunissement; ses éléments sont analogues de tout point aux locutions, aux associations pittoresques ou expressives de mots qui du langage du peuple passent dans la langue littéraire et en maintiennent la vitalité. Les œuvres musicales qui se composeraient exclusivement d'éléments empruntés à des mœurs, à une langue ou à une culture étrangère ne sauraient vraiment nous toucher, ou du moins elles ne le pourraient qu'après une véritable et patiente initiation.

Constatons, à ce propos, que dans l'état actuel de notre culture musicale européenne, et par suite des circonstances historiques du développement de cette culture sous l'égide de l'Eglise catholique, les musiques de l'Europe ont un fond commun qui établit entre elles une similitude beaucoup plus grande que celle qui rapproche les langues européennes. Cela est vrai surtout de notre musique savante. Le caractère ethnique de la musique italienne, française, allemande, espagnole, anglo-saxonne, scandinave, russe, ne subsiste plus guère que dans les chants populaires d'origine assez lointaine.

On s'est demandé souvent pourquoi nous ne créons plus de chants populaires. L'explication de ce phénomène est dans ce qui précède. Il n'y a plus de création de musique véritablement populaire en Europe, précisément parce que tous les peuples européens sont habitués, depuis des siècles, à une langue commune, le chant ecclésiastique, et que ce chant a effacé peu à peu la langue autochtone, primitive. Le théâtre et les concerts symphoniques ont accéléré encore la disparition des originalités rythmiques et mélodiques. Nous n'avons plus que des dialectes musicaux. Seuls, les Espagnols, dont la musique a subi pendant des siècles l'empreinte de la domination des Maures, et les Russes qui, en raison de leur adhésion au schisme religieux d'Orient, n'ont pas subi l'influence constante et directe du chant ecclésiastique romain, ont conservé dans leur musique une part relativement importante de leur personnalité. Par suite de circonstances analogues, les tsiganes hongrois ont échappé au nivellement qui rend à peine sensibles les nuances par lesquelles, par exemple, la musique italienne se distingue de la française et celle-ci de la musique allemande et scandinave. Ces nuances sont toutes dialectiques.

Telle qu'elle est aujourd'hui constituée, notre musique européenne, — car c'est un point de vue un peu étroit de parler encore de musique allemande, de musique française, de musique italienne, — est un art dont le développement échappe à toute prévision. La question de son avenir a tourmenté vainement bien des esprits. Ne soyons pas en peine de ce qu'elle sera demain. Il est infiniment probable que ses évolutions futures ressembleront à ses évolutions passées, aux évolutions de toutes les choses humaines.

L'évolution actuelle porte sur un élément qui était demeuré à peu près fixe depuis deux siècles : l'harmonie; mais telle qu'elle a été constituée par Monteverde et Zarlino et qu'elle a été développée par les grands maîtres classiques, depuis Bach jusqu'à Wagner, elle ne paraît plus suffire à notre excessive sensibilité auditive. Les *modes* majeur et mineur tendent à s'effacer. Ils font place insensiblement à une échelle unique de demi-tons, au nombre de douze dans l'octave, l'échelle chromatique, sans caractère déterminé, mais assurant à celui qui sait s'en servir un nombre infini de nuances insoupçonnées auparavant. C'est tout à la fois une simplification et une complexité nouvelle.

D'autre part, à un point de vue plus particulier, dans chaque genre on constate d'importantes modifications de détail. Dans la musique instrumentale, par exemple — symphonie, musique de chambre, etc., — se reconnaît clairement une tendance très marquée à quitter la disposition symétrique et le développement, si je puis dire, cadencé de la composition.

Bien que Wagner ait à maintes reprises énoncé une opinion contraire, quelques-uns de ses procédés de composition justifiés par le caractère tout spécial de l'œuvre dramatique, ont passé dans le domaine symphonique pur. Son système du *leitmotiv*, du thème conducteur, si étroitement lié à la nature particulière de la composition dramatique, est devenu d'usage courant, non seulement dans le style orchestral, mais même dans la musique de chambre. De là, tout un ensemble de très importantes modifications à la forme, à l'architecture des pièces purement instrumentales. Fréquemment une idée poétique, un dessein pittoresque, une suite déterminée de sentiments interviennent dans le développement de la composition qui n'est plus dominée par les lois élémentaires de la symétrie et des proportions purement musicales. Des éléments psychologiques y interviennent.

D'autre part, en même temps qu'ils cherchent des combinaisons mélismatiques et harmoniques adaptées à ces tendances nouvelles, nos modernes compositeurs se préoccupent de nouvelles proportions rythmiques, car les trois éléments restent intimement unis et réagissent constamment les uns sur les autres en dépit du développement qu'ils subissent d'une façon distincte.

Ces tendances peuvent effrayer des philosophes médiocrement musiciens, comme le comte Tolstoï, qui redoute l'excès de complication ; elles ne nous inspirent aucune terreur. Il faut. au contraire, les encourager, tout en reconnaissant que si nos artistes actuels ont renouvelé, dans un certain sens, la matière mélodique et harmonique, ils semblent rester encore fort indécis et incertains au regard de la matière rythmique ; ils tâtonnent, ils cherchent, ils n'ont pas encore trouvé ; la *polyrythmie*, qui les captive et les intéresse au même titre et aussi légitimement que la *polyphonie*, demeure encore très inorganique, sans principes clairs et bien définis.

Quoi qu'il advienne de leurs efforts, gardons-nous des jugements hâtifs et surtout des impressions pessimistes habituelles aux esprits chagrins, aux tempéraments rassis, ennemis de l'aventure. Les timorés sont de tous les temps et ils n'ont manqué à aucune époque de transition.

Vers 1850, les philosophes moroses et les esthéticiens de la musique parlaient exactement comme l'ont fait Tolstoï et Nietzsche au couchant de ce siècle. Ils déploraient l'affaiblissement de « l'inspiration », cette chose indéfinissable ; ils exprimaient des craintes au sujet de l'excès de complication des compositions nouvelles ; ils se signaient à chaque innovation des chercheurs d'une expression plus nuancée.

Et cependant, c'était le moment de la pleine maturité de quelques-uns des maîtres dont notre siècle musical aura le plus à s'honorer : Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Richard Wagner, sans parler des maîtres de second rang, Meyerbeer, Gounod, A. Thomas, Halévy, Liszt, aux noms desquels bien d'autres sont venus s'ajouter depuis : César Franck, Bizet, Joh. Brahms, etc.

Pour se renouveler, ces doléances connues ne méritent pas plus de considération, et il serait fâcheux qu'elles pussent troubler la conscience d'un seul artiste laborieux et sincère. Si ceux-ci n'aboutissent pas tous, leur labeur n'en est pas moins digne de respect et il portera, malgré tout, ses fruits. Ce sont des acheminements ; un autre viendra qui parachèvera.

Dans quel sens, vers quel horizon nous conduira cet artiste complet, ce génie ?

Vaine question ! Problème puéril !

Une seule chose est certaine, c'est que l'art de l'avenir ne sera pas indépendant de celui du passé, c'est que la nouvelle évolution sera une continuation de celles qui sont terminées. Gœthe disait que tel

artiste venu dix ans plus tôt serait autre que s'il était venu dix ans plus tard. Cela est absolu. Mendelssohn développant un jour cette idée devant un disciple qui le questionnait à ce sujet, ajoutait très justement : « Que le génie de Beethoven se soit manifesté tel qu'il s'est produit, cela résulte de la *série* dans laquelle il est apparu. Du temps de Hændel il ne serait pas devenu *notre* Beethoven. Avant Haydn et Mozart il aurait encore été autre. Et Haydn et Mozart seraient devenus autres s'ils étaient apparus après Beethoven. Ils auraient trouvé d'autres aspirations artistiques qui auraient différemment agi sur leurs impressions. »

Nos artistes contemporains sont venus après Richard Wagner; ils sont dans sa « série ». Comme il était impossible que Wagner ne subît pas l'influence de Beethoven, de même il est impossible que nos jeunes musiciens ne subissent pas l'influence de Richard Wagner; quoi qu'ils veuillent, ils ne pourront faire autrement; et c'est ainsi qu'ils le continueront, qu'ils développeront ce qu'il a apporté de nouveau dans l'admirable édifice sonore élevé par ceux qui le précédèrent lui-même. Ils ne reviendront, quoi qu'espèrent quelques-uns, ni à la formule de Mozart, ni à celle de Beethoven, ni à celle de Bach ou de Palestrina, cela est bien certain!

M. KUFFERATH.

LES CONCERTS EN FRANCE

avant le XVIIIe siècle

(Suite. — Voir le dernier numéro)

V

Le nombre et la vogue des auditions musicales ne pouvaient qu'augmenter pendant la seconde moitié du XVIIe siècle, à mesure que le développement naturel de l'art serait accru et dirigé par l'influence de Louis XIV. On ne saurait, en effet, toucher par aucun côté l'histoire de la musique française sous son règne sans apercevoir les traces de sa volonté souveraine. La création de la tragédie lyrique réalise au théâtre ses désirs de luxe, de grandeur et de majesté ; c'est par son « exprès commandement » que la musique d'église se transforme et s'altère en adjoignant l'orchestre aux voix et en rapprochant la forme de ses « motets à grand chœur » de celle de l'opéra. Ses concerts ne sont plus, comme ceux de Louis XIII, des amusements d'amateur couronné, où le Roi chante et fait chanter les petits airs qu'il compose; Louis XIV veut bien encore faire admirer dans des entrées de ballets la grâce et la beauté de sa personne auguste : il s'interdit la fantaisie, moins noble à son gré, de toucher sa guitare et de se mêler à des chœurs de musiciens. Il daigne accorder aux exécutants, aux compositeurs qui ont l'honneur de jouer en sa présence ou de lui dédier très humblement leurs œuvres, des éloges dans lesquels une politesse exquise souligne plus qu'elle n'efface la distance des rangs. Il leur donne aussi des « marques de sa libéralité » ; mais il entend commander, là comme ailleurs. On lui présente un enfant, le petit Forqueray, qui joue de la basse de violon : le Roi ordonne « qu'on lui fist apprendre à jouer de la basse de viole » (1) ; La Lande écrit pour les divertissements de la cour de petites pastorales, de petites suites instrumentales. Louis XIV le fait loger dans son château, pour pouvoir plusieurs fois le jour aller le voir travailler, et l'obliger à retoucher et recommencer ses morceaux, jusqu'à ce que lui, le Roi, en soit content (2). Surtout, il augmente sans cesse en nombre son corps de musique ; les flatteurs lui disent que « sa gloire n'y paraît pas moins que dans ses armées »; les badauds comptent avec admiration quatre-vingts, « six-vingts » chanteurs et instrumentistes serrés dans une tribune ; les gens âgés ou chagrins croient distinguer un symptôme

(1) *Mercure galant*, avril 1682, p. 332. — Il s'agit d'Antoine Forqueray, dont le nom reparaîtra dans la suite de cette étude.

(2) Biographie de La Lande, en tête du tome I de ses *Motets*.

de décadence dans cet avènement de l'orchestre :

> Grand en tout, il veut mettre en tout de la grandeur,
> La guerre fait sa joie et sa plus forte ardeur ;
> Ses divertissements ressentent tous la guerre :
> Ses concerts d'instruments ont le bruit du tonnerre,
> Et ses concerts de voix ressemblent aux éclats
> Qu'en un jour de combat font les cris des soldats (1).

Il y a concert ou spectacle presque quotidiennement à la cour. Les soirs d'« appartement », on exécute des actes entiers d'opéra ; les autres jours, dans sa chambre ou son cabinet, Louis XIV fait jouer isolément quelques-uns de ses musiciens, on donne en quelque sorte audience à des artistes étrangers : donna Anna Carriata, cantatrice romaine ; Jean-Paul Westhoff, violoniste de l'électeur de Saxe, un « trompette anglois » qui sonne « les plus beaux airs du monde », mais dont le nom, trop difficile à orthographier, est prudemment omis par le rédacteur du *Mercure* (2). Chez M^me^ de Montespan, en 1675, « il y a des concerts tous les soirs » (3) ; chez M^me^ de Maintenon, en 1704, on entend journellement de Visée, Descoteaux, Forqueray, Buterne (4). Pendant le souper du Roi, il y a des symphonies (5) ; des gondoles chargées de musiciens le suivent dans ses promenades sur les pièces d'eau de Versailles ; sur le grand escalier du château, les vingt-quatre violons jouent. Les auditions ne sont pas suspendues par les déplacements de la cour : un concert à Saint-Germain, en 1678, sous la direction de Jean-Baptiste Boesset, nécessite une dépense de 2,766 livres dix sous, qui représente, avec le salaire extraordinaire des « concertans », les frais de leur nourriture et le paiement des carrosses qui les ont amenés de Paris, ainsi que « le grand clavecin du Roy » (1).

Tous les types du concert, depuis le dialogue d'une flûte et d'une guitare jusqu'à celui d'un double chœur et d'un orchestre, sont donc proposés à l'admiration publique, à l'imitation des artistes et des particuliers. Chacun choisit le modèle à sa portée. Les princes donnent chez eux l'opéra et les violons ; M^lle^ de Guise tient à ses gages un corps de musique nombreux et très renommé. M. de Malebranche, conseiller au Parlement de Paris, fait exécuter une fois la semaine en sa maison, pendant l'été de 1689, une pastorale, les *Bergers heureux*, paroles de M. de Tonti, musique de Martin, précédée d'un prologue à la louange du Roi (2). En 1700, M. de Colignon, « jeune homme dont les compositions en musique sont fort approuvées des connoisseurs, fait des concerts chez lui, et il trouve toujours dans ses assemblées grand nombre de personnes de distinction » (3). C'est un luxe obligé, dans la bonne compagnie, que d'offrir à jour fixe de la musique à ses amis, et dans le *Bourgeois gentilhomme*, M. Jourdain s'entend dire par le maître de musique : « Il faut qu'une personne comme vous, qui êtes magnifique et qui avez de l'inclination pour les belles choses, ait un concert de musique chez soi

---

(1) La Fontaine, Epître à M. de Niert sur l'Opéra (1677), dans ses *Œuvres complètes*, édit. des Grands écrivains de la France, t. IX, p. 157.

(2) Voyez le *Journal* du marquis de Dangeau, édit. Soulié et Dussieux, t. I, pp. 297, 332 ; t. II, p. 70, etc. ; le *Mercure galant*, avril et décembre 1682, janvier 1683, octobre 1714, etc., et, sur Westhoff, un article de Henri Lavoix dans la *Chronique musicale*, t. I, p. 169.

(3) Lettre de M^me^ de Sévigné du 7 août 1675.

(4) Dangeau, t. X, p. 161, 428. — Robert de Visée, guitariste et théorbiste, avait dédié au Roi, en 1682 et 1686, deux livres de pièces de guitare ; il faisait partie de la musique de la chambre du Roi, et avait son fils pour survivancier. — René Pignon Descoteaux, longtemps flûtiste de la musique de la chambre, reçut à titre de retraite, en 1716, un brevet d'« huissier avertisseur des ballets du Roi ». Il vivait encore en 1723, âgé de soixante-dix-neuf ans, logé au Luxembourg et s'occupant de fleurs avec passion. — Antoine Forqueray, celui même auquel Louis XIV avait ordonné d'apprendre la basse de viole, était devenu sur cet instrument le rival de Marais. — Jean Buterne occupait un des quatre postes d'organiste de la chapelle du Roi depuis 1680. Il reçut en 1712 un brevet de pension de 600 livres.

(5) Les manuscrits de Philidor et de La Lande, à la Bibliothèque du Conservatoire de musique, contiennent des morceaux pour le souper du Roi. Une série de ces pièces de La Lande a été exécutée le 3 mars 1896, sous la direction de M. V. d'Indy, dans l'un des Concerts historiques donnés à la Galerie des Champs-Elysées.

(1) *Archives hist., artist., et littér.*, t. II, 1890-1891, p. 463.

(2) *Mercure galant*, septembre 1689, p. 21 et suiv.

(3) *Idem*, juillet 1700, p. 109.

tous les mercredis ou tous les jeudis... Il vous faudra trois voix, un dessus, une haute-contre et une basse, qui seront accompagnées d'une basse de viole, d'un théorbe et d'un clavecin pour les basses continues, avec deux dessus de violon pour jouer les ritournelles (1). »

Comment les amateurs français qui ne pouvaient prétendre à pénétrer chez le Roi ni s'offrir dans leur propre demeure le coûteux plaisir d'un concert, arrivaient-ils à jouir par l'audition des œuvres musicales? Les écrivains modernes qui ont connu telle ou telle « assemblée de concerts » du XVIIe siècle, les ont dépeintes comme des réunions privées, où il était possible d'être facilement admis, pourvu que l'on fît « profession de se connaître en musique » (2). Devons-nous supposer les artistes de ce temps assez fortunés et assez magnifiques pour pouvoir gratuitement régaler leurs concitoyens de séances périodiques, données par invitations? Un document judiciaire concernant le joueur de basse de viole Antoine Forqueray nous montre bien dans cet usage une espèce de réclame, un moyen de recruter des élèves : « pour s'attirer pratique, il faisoit des concerts » (3). L'explication ne nous satisfait pas encore complètement, et sans pouvoir, il est vrai, soutenir notre opinion d'aucun document précis, nous sommes persuadé que les habitués des concerts mentionnés par les rédacteurs de gazettes ou de mémoires sous le règne de Louis XIV contribuaient, comme au siècle précédent les auditeurs de l'Académie de Baïf, par quelque « honneste loyer » aux frais multiples des séances.

Les volumes mensuels du *Mercure galant* contiennent de fréquentes descriptions de réunions musicales à demi privées, à demi ouvertes. En 1678, ce sont les concerts que le luthiste Dessanssonières « donne toutes les semaines à ses amis et à ceux qu'ils veulent mener chez lui (1) », et les auditions d' « une manière de petit opéra » que vient de composer Louis de Mollier sur le sujet de la délivrance d'Andromède, et qu'il fait entendre « en concert chez lui tous les jeudis depuis six semaines. Les assemblées y sont toujours plus illustres que nombreuses, le lieu estant trop petit pour contenir tous ceux qui viennent y demander place » ; la fille de Mollier, mariée au luthiste Léonard Itier, chantait le rôle d'Andromède, et M. de Longueil, « un des meilleurs maistres que nous ayons pour apprendre à bien chanter », celui de Persée; le clavecin était tenu par « la merveille de nostre siècle, la petite Mlle Jaquier », plus tard célèbre sous le nom d'Elisabeth Jacquet de La Guerre (2).

Quelques mois plus tard, le *Mercure* fait l'annonce formelle des concerts du guitariste Medard : « Vous donnerez avis, s'il vous plaist, à tous vos amis de province qui viendront icy, qu'ils pourront prendre part à un fort agreable concert de guitarres, que M. Medard va faire chez lui tous les quinze jours. Il a donné au public un livre gravé de ses pièces, et les plus fins connaisseurs tombent d'accord qu'il a trouvé le plus beau caractère de cet instrument. Ce concert sera diversifié par le dialogue suivant qui se chantera. Il est sur le sujet de la paix. M. Fleury de Châteaudun l'a mis en musique, et M. Medard, qui en a fait les paroles, y a meslé ses instruments, comme je vous le vais marquer. » L'article est en effet suivi des paroles d'une sorte de cantate entremêlée de morceaux désignés par les titres de « Allemande des guitarres, Fanfare des guitarres, Courante des guitarres », etc. (3). Un an plus tard, le même journaliste, interpellant le lecteur à son habitude, écrit : « On vous aura peut-estre déjà parlé d'un concert où tout ce qu'il y a icy de curieux se sont trouvez depuis quelques jours. Il estoit fort extraor-

(1) MOLIÈRE, *Le Bourgeois gentilhomme*, acte II, scène I.

(2) H. QUITTART, *J. Champion de Chambonnières*, dans la *Revue internationale de musique*, t. I (1898) p. 722.

(3) *Mémoire pour Messire François de Picon.... contre Antoine Forqueray*, etc. Manuscrit de la collection Thoisy, Bibl. nat., vol. 96. — Sur Forqueray, voyez plus loin, dans ce même chapitre.

(1) *Mercure galant*, mars 1678, p. 260.

(2) *Idem*, décembre 1678, p. 126 et suiv. — Sur Louis de Mollier, voyez Jal, *Dictionn. critique*, p. 876; sur Mlle Jacquet de La Guerre, voyez *L'Art*, 20e année, tome LIX (1894), p. 108-112.

(3) *Mercure galant*, mars 1679, p. 281.

dinaire, et le premier qu'on eust jamais fait de cette sorte. Trois basses de viole le composoient. MM. Du Buisson, Ronsin et Pierrot, sont les auteurs d'une chose si singulière. L'approbation qu'ils ont reçue fait connoistre avec combien de plaisir les connoisseurs les ont écoutez (1). » A peu près vers la même époque, le sieur de Sainte-Colombe, virtuose des plus estimés, donnait avec ses deux filles d'autres concerts à trois violes (2). Dans ceux d'Atoine Forqueray, on entendait, avec la basse de viole du maître de la maison, plusieurs musiciens, et le clavecin touché par sa femme, Angélique Houssu (3). M. Prompt attirait chez lui tous les mercredis, dans le cloître Saint-Jean en Grève, « un grand nombre de personnes de qualité », pour leur faire entendre et voir une espèce de grand théorbe, qu'il appelait l'Apollon, et sur lequel il exécutait seul, ou avec d'autres instruments, des pièces de sa composition (4). Les « plus habiles compositeurs faisaient porter leur musique » chez Mlle Certain, qui jouait sur le clavecin « dans la plus grande perfection », les pièces de Chambonnières et Couperin, les ouvertures de Lully (5). Tous les samedis, en 1683, il y avait concert chez le luthiste Gallot (6), et lorsque vinrent à Paris les ambassadeurs de Siam, on les conduisit à ce divertissement comme à l'une des curiosités de la capitale : « L'assemblée y fut plus choisie que nombreuse » et se tint « dans un lieu fort propre, et fort éclairé. Le concert fut trouvé très beau; aussi estoit-il des plus illustres de France dans leur art. Quand il fut finy, M. Gallot joua seul du luth, et l'ambassadeur lui dit qu'encore qu'il crût que rien ne pouvoit estre ajouté à la beauté du concert, il y avoit des délicatesses dans ce qu'il jouoit seul, qui ne devoient pas estre confondues parmy le grand nombre d'instrumens, parce qu'on perdoit beaucoup (1). »

La province suivait avec empressement le mouvement de Paris, et quelques villes possédaient des « Académies de musique », héritières éloignées du titre et d'une partie des coutumes inaugurées sous Charles IX par les concerts de Baïf. Le récit du passage d'Henriette-Marie de France à Amiens, en 1625, montre qu'une « Académie de Sainte-Cécile » y était organisée, et qu'elle exécuta « un harmonieux concert de voix excellentes et d'instruments » sur l'un des échafauds dressés dans les rues de la ville. Un document daté de 1647 prouve que depuis plusieurs années se tenait à Troyes, dans un local dépendant de l'Hôtel-Dieu-Saint-Bernard, une « Académie de musique » composée de prêtres, de magistrats, de gens de loi, de bourgeois, et possédant un fonds de musique imprimée et manuscrite ainsi que des violes et autres instruments (2). L'Académie de musique de Rouen se tenait en 1662 chez un prêtre, Alexandre Labbé, maître de chapelle de l'église paroissiale Saint-Maclou (3); celle d'Orléans fut fondée en 1670, sous la protection de l'intendant et du maire; au-dessus de la porte de la maison qu'elle occupait fut sculptée l'image d'une lyre entourée de cailloux, avec la devise : *Et saxa moventur* (4), qui rappelait le mythe d'Amphion élevant les murs de Thèbes par la puissance des sons. Celles de ces

(1) *Idem*, mars 1680, p. 76.

(2) Titon du Tillet, *Le Parnasse françois*, p. 624 — Sainte-Colombe, élève de Hotman, ajouta la septième corde à la basse de viole (cf. Jean Rousseau, *Traité de la viole*, p. 24) et fut le maître de Marin Marais. Il mourut avant 1701, époque de la publication de son *Tombeau* dans le second livre des *Pièces de viole* de ce dernier.

(3) Antoine Forqueray avait épousé le 7 février 1697 Angélique-Henriette Houssu, fille d'Antoine Houssu, organiste de l'église Saint-Jean en Grève. Les époux se séparèrent en 1710 après un triple procès.

(4) *Mercure galant*, janvier 1678, p. 123.

(5) Titon du Tillet, p. 636. — Sur Marie-Françoise Certain, voyez Jal, p. 343. Un grand nombre d'ouvertures et d'airs de ballet de Lully avaient été transcrit pour le clavecin par d'Anglebert.

(6) *Mercure galant*, janvier 1683, p. 77. — Gallot le jeune était fils de Gallot d'Angers, luthiste, mort au service du roi de Pologne, à Wilna, en 1647.

(1) *Relation du voyage des ambassadeurs de Siam* (1687), t. IV, p. 276.

(2) A. Babeau, *Les Académiss de musique de Troyes*, dans l'*Annuaire de l'Aube*, tome LVII, 1883, p 81 et suiv.

(3) Inventaire des archives départ. Seine-Inférieure, G 3392.

(4) Lottin, *Recherches hist. sur la ville d'Orléans*, t. I, 2e part, p. 224.

entreprises qui donnaient des « concerts d'opéra » étaient soumises envers Lully à la redevance que son privilège lui permettait d'exiger, et quand le *Journal* de Danjeau nous dit qu'il en tirait de beaux revenus (1), nous devons conclure que le nombre de ses tributaires provinciaux était assez considérable. Pendant le séjour qu'il fit à Strasbourg, de 1687 à 1698, en qualité de vicaire du chœur et maître de chapelle de la cathédrale, Brossard établit une Académie de musique, dont il dirigeait les concerts et où il fit notamment chanter des fragments de nouveaux opéras français, le *Triomphe d'Alcide* de Louis de Lully et Marais, *Céphale et Procris* d'Elisabeth Jaquet de La Guerre (2).

Les concerts privés, qui échappaient aux exigences de Lully, pouvaient jouer aussi un rôle actif dans l'extension de la culture musicale en France. Nous apprenons, par exemple, qu'à Dijon, en 1680, un conseiller au Parlement, nommé Malteste, donnait une fois la semaine un concert « composé de tout ce qu'il y a dans la ville d'officiers, de dames de qualité, de gens habiles et connaisseurs qui s'y assemblent, soit pour écouter, soit pour y tenir quelque partie »; on y chantait la musique italienne et « les opéras de Venise », que le maître de la maison faisait venir « à ses dépens » (3). Les événements politiques fournissaient aux écrivains et aux musiciens de province, aussi bien qu'à ceux de Paris, l'occasion de prouver leur zèle patriotique ou monarchique par des œuvres de circonstance : l'élévation du duc d'Anjou à la couronne d'Espagne fut ainsi célébrée à Bourg, en 1701, par l'exécution en concert d'une sorte de cantate, dont le texte seul a été conservé (4).

Les *puys de musique*, dont la tradition se maintenait en quelques localités, ont droit au moins ici à un bref souvenir, car les exécutions publiques des œuvres récompensées, tout en continuant d'avoir lieu dans les églises, ressemblaient beaucoup plus à un festival qu'à un office. Telles étaient les fêtes annuelles de la Sainte-Cécile, au Mans, qui commencèrent en 1633, et du Puy de musique de Caen, inauguré en 1669. Toutes deux ont eu leur historien, auquel nous nous permettons de renvoyer le lecteur (1).

(*A suivre.*) MICHEL BRENET.

(1) *Journal* de Dangeau, t. I, p. 119.

(2) *Catalogue du cabinet de Séb. de Brossard* (manuscrit de la Bibl. nat.), p. 367.

(3) *Mercure galant*, juillet 1680, p. 158.

(4) *Mercure de France*, septembre 1701, p. 79.

(1) ANJUBAULT, *La Sainte-Cécile au Mans depuis 1633*. Le Mans. — J. CARLEZ, *Le Puy de musique de Caen*, dans le tome IX des *Réunions des sociétés des beaux-arts des départements*, 1885.

LES

DROITS D'AUTEURS EN ALLEMAGNE

A propos de l'article que nous avons publié à ce sujet dans un de nos récents numéros, nous recevons la lettre suivante :

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Dans les nos 35-36 du 3-10 septembre 1899, page 633 du *Guide Musical*, à la fin d'un article sur le nouveau projet de loi allemand relatif au droit d'auteur, signé du chiffre M. R., il a été fait mention de ma personne, et notamment dans le cadre d'une très gentille anecdote, mais qui, néanmoins, se trouve en contradiction avec les faits. Comme, dans cette anecdote, on m'attribue, au sujet de M. Souchon, que j'ai l'honneur de connaître personnellement et pour qui j'ai une haute estime, des observations offensantes, je suis obligé de corriger les erreurs de monsieur l'auteur. J'appelle, cher Monsieur, à votre parfaite loyauté en vous priant de vouloir insérer dans votre très honoré journal la rectification suivante :

Un soir, au commencement de l'hiver dernier, à Berlin, en société de mon ami, M. le docteur Prieger (musicien de Bonn, connu pour ses recherches consciencieuses), j'ai fait la connaissance de M. Marcel Remy. En nous présentant l'un à l'autre, mon ami me dit que M. Remy ne comprenait que très imparfaitement la langue allemande, mais que je m'en serve tout de même en lui causant, puisque M. Remy désirait se perfectionner dans cette langue. Dans ces conditions, nous avions naturellement de la difficulté à nous entendre, et c'est par là uniquement que je m'explique les grandes erreurs qui se sont glissées dans le récit de M. M. R. En dehors de cela, il faut supposer que, sur certains points, la mémoire de M. Remy lui a fait

défaut. Cela s'explique d'autant plus facilement qu'il s'agit de deux courtes entrevues dans une époque assez reculée et que nous ne nous sommes plus jamais rencontrés depuis.

Or, mon entrevue avec M. Remy n'a pas eu lieu « il y a quelque temps », mais il y a beaucoup plus d'un demi-an.

De plus, je n'étais pas alors « de passage à Berlin pour conférer avec Richard Strauss », mais je m'y étais fixé longtemps avant l'arrivée de M. Strauss.

Il n'y a de positif dans le récit de M. M. R. que ceci : En recevant de lui la brochure : *Les abus de la Société des Auteurs en Belgique*, j'ai fait l'observation : « Je connais ces histoires-là ». Cependant, je me suis empressé d'ajouter : « Il ne me suffit pas de connaître seulement les attaques contre la Société Souchon, mais je juge indispensable d'écouter les arguments de ses défenseurs ».

Il est incorrect si M. Remy prétend m'avoir raconté « encore des traits sur les procédés des agents de M. Souchon, la caisse noire, les pensions, etc. ». En me donnant la brochure, il m'a fait qu'observer que M. Kufferath n'en était pas le seul auteur, mais que la plupart des données lui venaient de M. Remy.

Cependant, l'essentiel est que je ne me suis pas servi au sujet de M. Souchon de la phrase : « Nous l'avons envoyé promener ». Je n'ai prononcé ni ces paroles dédaigneuses, ni d'autres analogues. Je n'ai pas même pu le faire, pour la simple raison que ce n'est que beaucoup plus tard, dans la première lettre que M. Souchon m'a adressée, qu'il m'a offert de nous aider de toute façon dans l'organisation de notre société allemande. De plus, cette première lettre de M. Souchon n'était que la réponse à ma demande que M. Vincent d'Indy avait eu l'obligeance de lui transmettre. Et maintenant, cher Monsieur, vous m'accorderez que la dernière phrase de M. M. R. : « et Roesch riait dans sa barbe brune », n'est qu'une arabesque et ne peut correspondre à la vérité, car d'après tout ce que je viens de dire, je n'avais en ce moment aucun sujet d'hilarité.

Pour finir, il me sera permis de faire observer que M. Remy, lors de notre entrevue de l'hiver dernier, m'a prié de lui donner des renseignements précis sur le mouvement dans le monde des compositeurs allemands pour s'en servir pour le *Guide Musical*. Cependant, je n'ai pas répondu à cette aimable proposition, qui aurait été désirable dans d'autres circonstances, uniquement parce que j'avais déjà l'impression que, comme M. Remy n'avait qu'une connaissance imparfaite de la langue allemande, il se serait probablement introduit des malentendus dans sa reproduction de ce que j'aurais pu lui communiquer.

Je me permets d'ajouter ici qu'au mois de mai passé, j'ai personnellement étudié, dans ma qualité de secrétaire général de la « Genossenschaft Deutscher Komponisten », l'organisation de la Société des Auteurs à Paris, et qu'à cette occasion, non seulement M. Souchon ainsi que les deux MM. Lobel, mais aussi tous les fonctionnaires de la Société des Auteurs se sont gracieusement mis à ma disposition pour me fournir tous les renseignements désirables et me faciliter l'étude des moindres rouages de ce mécanisme merveilleux. Dans l'assemblée générale de la « Genossenschaft Deutscher Komponisten » du 27 juin de cette année, j'en ai fait un rapport détaillé et j'ai profité avec plaisir de cette occasion pour exprimer ma conviction suivante :

« L'organisation française pour la perception et la répartition des droits d'exécution est des plus judicieuses et fonctionne admirablement. Le contrôle est remarquable par sa scrupuleuse exactitude. Il serait donc injuste d'attaquer un système grâce auquel la société florit bientôt un demi-siècle, à cause de quelques jugements défavorables, qui s'expliquent peut-être par un trop de zèle, ou bien par la maladresse de l'un ou de l'autre des agents. Dans tous les cas, les mesures qui ont été proposées dans un but réformatoire, n'ayant pas l'avantage d'une longue pratique, ne sauraient garantir une amélioration qui puisse satisfaire tous les partis. »

Il va sans dire que les compositeurs allemands ne pourront adopter d'emblée l'organisation française, mais ils tâcheront de la modifier selon les besoins particuliers de leur pays. C'est dans ce sens que M. Souchon nous a offert sa coopération :

« Non pas que nous ayons la prétention de croire que vous puissiez transplanter brusquement notre manière de faire dans votre pays, mais, en vous faisant cette proposition, nous pensons simplement à vous éviter les tâtonnements de la première heure. » (Lettre de la Société des Auteurs du 5 juin 1899.)

Pour une telle proposition de la part de la société française, la « Genossenschaft Deutscher Komponisten » ne saurait avoir que la plus vive reconnaissance.

Agréez, cher Monsieur, l'expression de ma parfaite considération.

Berlin, 17 septembre 1899.

FRIEDRICH ROESCH.

A cette lettre, je n'ai qu'un mot à ajouter. Je ne m'étonne pas qu'ayant étudié l'organisme de la Société des Auteurs et Compositeurs, M. Roesch l'ait trouvé merveilleux. Je lui rappellerai que l'été dernier, au congrès des artistes musiciens, à Mayence, j'ai appelé l'attention de l'assemblée sur l'excellente organisation de la Société française, dont j'ai défendu en maintes circonstances le principe. Mais l'admiration de M. Roesch me paraît un peu naïve. Il est clair que ce n'est pas M. Souchon — et pour cause — qui lui aurait signalé les vices du système et les abus des agents. Au contraire ! Il a dû avoir bien soin d'essayer de discul-

per son administration des graves accusations dont elle a été l'objet et dont l'écho se retrouve dans les débats des Chambres belges et du Conseil national suisse. Si M. Roesch avait voulu être complètement renseigné et renseigner lui-même sincèrement l'Association des Auteurs et Compositeurs allemands, ce n'est pas à Paris seulement mais à Bruxelles et à Berne qu'il eût dû faire une enquête.

Il y a quelque quinze ans, nous eûmes la même simplicité que lui : séduits par les explications et les fallacieuses promesses de M. Souchon, les auteurs belges ont fait mieux ou pis, — comme on voudra, — ils se sont affiliés en bloc à la Société française. Ils le regrettent aujourd'hui. Si M. Roesch veut être fixé, qu'il les questionne sur les résultats de ce mécanisme merveilleux..., qu'il interroge même les compositeurs français; il sera édifié. Mon dossier de lettres de doléances et de récriminations contre l'administration de M. Souchon est à sa disposition.

Après cela, si M. Roesch persiste à admirer M. Souchon, c'est son affaire. Mais les compositeurs allemands feront bien d'être sur leurs gardes et de refuser toute fusion avec la Société française : ils seraient écrémés comme l'ont été les auteurs belges et les auteurs suisses. Nous avons sur ce sujet une expérience concluante de douze années, qui vaut bien l'initiation toute fraîche de M. Roesch. MAURICE KUFFERATH.

Chronique de la Semaine

PARIS

Nos théâtres lyriques rouvrent tous, ou en tout cas battent le rappel de leurs meilleurs artistes pour annoncer au public dilettante, généralement assez dur d'oreille, qu'il est temps de revenir. — Nous avons annoncé la réouverture de l'Opéra-Comique, qui d'ailleurs n'a rien présenté de neuf encore, pièces ni artistes, se réservant pour la *Louise* de Charpentier.

Le Théâtre lyrique de la Renaissance, cette vaillante scène des frères Milliaud, qui veut faire mentir les prophètes de malheur et inaugure sa troisième période d'exercice, a rouvert ses portes avec *Martha* et *Si j'étais Roi!* ses deux derniers succès, et nous a présenté quelques figures nouvelles, notamment le ténor Moisson, le baryton Ghasne (déjà connu à Bruxelles) et l'excellent mezzo-soprano M^lle^ Dhasty.

Enfin, l'Opéra a donné coup sur coup deux exécutions impeccables de deux œuvres essentiellement différentes, la *Favorite* et *Salammbô*. — La nouveauté de la *Favorite*, ou soi-disant telle, était la restitution du ballet complet du troisième acte. Comme le disait quelqu'un, on ne s'était guère aperçu qu'il eût été supprimé, tandis qu'on s'est aperçu que l'affiche, pour ce motif, ne portait pas, en outre de la *Favorite*, l'habituel ballet en deux actes que comportent ces soirées coupées. Mais la vraie nouveauté de la représentation n'était pas là, mais bien dans le choix des interprètes. Ordinairement abandonnés à de débiles mains, les rôles de cette œuvre essentiellement de « répertoire » arrivaient à montrer encore plus la corde qu'il n'était absolument juste. Relevés par de vrais artistes et surtout de vraies voix, ils gagnent à coup sûr en ampleur. Ou plutôt, il n'est guère possible d'écouter avec patience la partition de Donizetti que dans ces conditions.

Singulière musique, dont je me tairai, de peur d'être injuste pour ses réels mérites, mais où des scènes d'un dramatique sincère et de judicieux emploi de vrais *leit-motifs* côtoient des pages de cirque, comme la marche du mariage, sans que le public semble choqué de la disparate! Mais comme c'est le triomphe du *bel-canto*, quand c'est bien chanté, il n'y a rien à dire. On a eu un vrai plaisir, — à côté de M. Renaud, qui a remporté depuis longtemps des succès du meilleur aloi dans le rôle du Roi, où il se montre chanteur magistral et acteur plein de goût et de vérité, — à entendre dans le personnage de Fernand la voix superbement sonore de M. Alvarez, qui ne laisse rien tomber des moindres parties du rôle ; dans celui du prieur Balthasar, l'autorité et le puissant timbre de M. Gresse; dans celui de Léonore enfin, l'admirable et facile voix de M^lle^ Delna. Ici seulement il y a un *mais*. M^lle^ Delna, comme on sait, a un organe exceptionnel, surtout dans le haut maintenant, mais elle est toute d'instinct, partant inégale. Quand il faut de l'acquis, elle n'y est plus, et son grand air « O mon Fernand! » est tombé à plat. Du moins a-t-elle produit, comme on s'y attendait, grand effet au dernier acte.

L'Opéra a fait mieux que cela en nous rendant, le surlendemain, l'admirable *Salammbô* de M. E. Reyer. C'était bien le moins qu'on ne fît pas davantage attendre le nouveau grand officier de la Légion d'honneur, après tant de mois, d'années même qu'on répétait que la reprise en question était imminente et que seule l'insuffisance du ténor l'arrêtait. Ceci était vrai d'ailleurs, mais la légende affirme également que M. Gailhard n'est pas tendre pour les œuvres qu'il n'a pas montées lui-même d'origine, et que ce n'est que forcé et contraint, qu'il admet *Salammbô*. La légende accuse-t-elle juste? Nous verrons bien.

En attendant, nous allons avoir quelques représentations de notre excellent et vaillant Saléza dans son rôle de Mathô. On n'a pas su le garder, mais du moins l'a-t-on saisi au vol avant son départ pour l'Amérique. Il est toujours et plus que jamais d'une fougue et d'une passion irrésistibles dans ce beau rôle, et, en somme, incarne bien tout le côté ardent, coloré, sensuel de l'œuvre de Reyer, comme la tant regrettée M^me^ Rose Caron incarnait supérieurement le côté poétique, mystérieux, hiératique de Salammbô. C'est aujour-

d'hui Mlle Bréval qui reprend le rôle, avec son talent à elle. Déjà plus d'une fois, elle s'y était montrée, il y a quelques années, mais avec moins de personnalité à coup sûr, qu'elle n'en fait paraître aujourd'hui. En somme, ses avantages physiques autant que sa voix pénétrante la servent à souhait dans ce personnage, et elle satisfait pleinement les plus difficiles.

Est-il besoin de rappeler l'autorité et la majesté farouche de M. Renaud dans Hamilcar, une de ses plus belles créations rapportées de Bruxelles? Quel rêve que cette première entrée au troisième acte, devant le Sénat qui se lève en silence à son approche! M. Delmas a repris également le rôle de Narr-Havas, auquel il donne un relief exceptionnel, et M. Vaguet celui plus important et si lyrique de Shahabarim, où il a su, depuis longtemps, si bien remplacer M. Vergnet, qui avait rapporté le rôle de Bruxelles. On a utilisé, et avec grande raison (car vraiment ce n'est pas coutume) M. Sizes pour le petit rôle de Spendius, le Grec lâche et rusé, qu'il faut rendre avec intelligence et nervosité. Je crois bien que c'est le meilleur que nous ayons eu dans ce rôle. Enfin, M. Paty fait un Giscon fort distingué. — Je ne dis rien des danses : on sait que c'est une concession maugréante de M. Reyer pour la scène de l'Opéra. Elles ne font pas, elles ne doivent pas faire partie de la partition.

Mais de cette partition même, qu'en puis-je répéter qu'on n'ait dit ici maintes fois? Avec quelques défaillances ou lacunes dans des parties scéniques où d'ailleurs le poème se travaille sans succès à rappeler l'original de Flaubert, quelle couleur pittoresque, quelle flamme, quelle écriture orchestrale serrée et sans délayage; quelle poésie aussi, enveloppante, troublante, mystérieuse; quel reflet sanglant parfois de l'inhumaine Carthage, jusque dans les rites à la grande déesse, échos si purs de l'inspiration de Gluck! Peu d'œuvres actuelles sont aussi attachantes à suivre. HENRI DE CURZON.

Mme Edouard Colonne reprendra ses cours et leçons de chant le 1er octobre, 43, rue de Berlin.

La brillante et charmante pianiste Mlle Madeleine Ten Have épouse le violoncelliste bien connu et apprécié M. Joseph Salmon. Le mariage aura lieu le 3 octobre prochain, à Saint-Philippe du Roule, à Paris.

BRUXELLES

Les débuts et les reprises ont continué, cette semaine, au Théâtre de la Monnaie. La représentation de *Mignon*, ajournée une première fois, a servi de débuts à quatre artistes dont la fortune a été diverse. Un seul succès est à noter, celui de Mlle Dubois dans le rôle de Mignon. Mlle Dubois sait chanter, sa voix a du timbre et de l'éclat sans être puissante; mais elle est habilement conduite, et c'est l'essentiel. Depuis longtemps on n'avait pas entendu à Bruxelles la romance du premier acte aussi bien chantée, et dès ce moment Mlle Dubois a eu cause gagnée. Elle a montré encore de l'intelligence et du talent scénique dans la première scène du troisième tableau et dans le duo avec le ténor qui précède et amène le dénouement. Les scènes de coquetterie, de jalousie et de dépit, dans le boudoir de Philine, ont été moins réussies. Mlle Dubois n'en est pas moins une comédienne intelligente, dont on peut attendre quelque chose.

Moins heureux a été le début dans le rôle de Philine de Mlle Cholain, qui ne manque ni d'aisance, ni de vivacité, mais dont la voix a laissé beaucoup à désirer.

Quant au ténor, M. Lupiac, il a échoué dans le rôle de Wilhelm Meister. Il a quelques notes agréables dans la voix; quelques phrases mélodiques ont été bien dites; mais les études musicales et scéniques du débutant ne sont pas suffisantes pour l'important emploi auquel il est destiné. Mlle Mativa, dans le rôle travesti de Frédéric, n'a pas fait bonne impression. Attendons d'avoir vu et entendu la débutante, pour nous prononcer sur son compte, dans des rôles où elle puisse montrer ce dont elle est capable comme cantatrice et comme comédienne. On a beaucoup ri du contraste entre la taille ultra-exiguë de Mlle Mativa, dans son costume masculin, et la vaste corpulence de M. Gilibert, représentant le personnage de Laërte, qui l'écrasait littéralement de son ampleur majestueuse. Ce fut un des succès de la soirée.

M. Dufranne remplit avec conscience le rôle de Lothario.

En somme, médiocre représentation.

Nous avons déjà fait connaître à nos lecteurs le programme général de la saison des Concerts Ysaye, qui comprendra quatre auditions dirigées par M. Ysaye et deux dirigées par M. Félix Mottl. Il y aura en outre deux concerts extraordinaires, dont l'un sera donné par M. Ysaye et consacré presque tout entier à l'art du violon, dont l'autre sera un hommage à la mémoire d'Ernest Chaussson, si tragiquement enlevé à l'art et à ses amis.

Rappelons que les solistes de la saison seront MM. Jacques Thibaud, le jeune violoniste dont le début à Bruxelles fit l'an dernier une vive sensation; M. Raoul Pugno, le grand maître du clavier; Mme Ellen Gulbranson, la belle Brunnhilde de Bayreuth, enfin M. Scheidemantel, le célèbre baryton de l'Opéra de Dresde et du théâtre de Bayreuth. Le programme des deux concerts Mottl n'est pas encore déterminé; il est vrai que rien ne presse, ces deux concerts n'ayant lieu qu'à la fin de la saison, le 14 mars et le 1er avril.

Le premier concert est fixé, on le sait, au 29 octobre. C'est à ce premier concert que se fera entendre M. J. Thibaud, qui jouera le *Concerto* en *fa* de Lalo et la *Habanera* de Saint-Saëns. A ce même concert, en entendra pour la première fois à Bruxelles les fragments de *Freïa* de M. Erasme Raway, dont le succès fut si retentissant l'hiver dernier à Verviers. Cette page importante, pour chœur et orchestre, se donnera avec le concours du Choral mixte de M. Léon Soubre, qui vient de remporter le premier prix au concours de chœurs mixtes qui a eu lieu la semaine dernière à Namur.

Le programme se complète de l'ouverture d'*Egmont* de Beethoven et du poème symphonique *Lenore* de Duparc.

⚜

La saison des concerts va être inaugurée bientôt, le 29 septembre, par une audition d'un quatuor vocal, le Quatuor de musique sacrée de Leipzig, dirigé par M. Röthig. Partout où il a fait entendre les admirables morceaux de son répertoire, en Allemagne, en Suède, en Suisse, en Italie et ailleurs, il a obtenu le plus grand succès, et les concerts qu'il a donnés ont été de vrais événements musicaux. Un programme très choisi, une exécution vraiment artistique, l'harmonie des voix, la conviction réelle et sincère, voilà leurs principales qualités, que leur reconnaissent tous ceux qui les ont entendus.

Dans l'audition qu'il donnera le 29 dans la salle de la Grande Harmonie, à 8 heures du soir, le Quatuor Röthig fera entendre les pièces suivantes : 1. *Allons à Bethléem!* (xv^e siècle), ***; 2. *Christ est né* de M. Praetorius (1571); 3. *Salut, ô Sainte Nuit!* de J.-W. Franck (1651); 4. *Roi couvert de blessures*, de J.-S. Bach (1685); 5. *Christ est ressuscité* (mélodie du XII^e siècle), ***; 6. Deux *Lieder* sacrés de A. Becker; 7. *Les Eaux de Siloé*, de R. Bartmuss (Dessau); 8. *Chantez en chœur*, de A. v. Lowenstern (1648); 9. *Chœur des anges*, de Bortniansky; 10. *Je veux t'aimer*, de Balth. König (1739); 11. *Laisse là tes soucis*, de B. Röthig; 12. *Reste avec nous*, de L. Reichardt (1810).

⚜

Les six concurrents du concours de composition musicale pour le prix de Rome viennent de sortir de loge. Ce sont : MM, E. Brangier, F. Rasse, Vandenabeele, Mertens, Léon Henry et Albert Dupuis.

L'audition de leurs œuvres devant le jury aura lieu le samedi 7 octobre prochain, au Palais des Académies.

⚜

M^lles Louisa Merck et Julia Bréting viennent de fonder, sous le titre d'Ecole d'Art, une institution privée de musique et d'art appliqué dont les cours s'ouvriront le 2 octobre.

Le cours de piano sera donné par M^lle Louisa Merck; celui de chant, par M^me Miry-Merck; celui de déclamation, par M^lle Dumas de Baiglie; celui de violon, par M^me Schouten-Merck; celui de violoncelle, par M. Henri Merck; celui d'harmonie, par M. Paul Miry; celui de solfège, par M^lle L. Merck. Il y aura en outre des cours de musique d'ensemble piano (quatre et huit mains), sous la direction de M^lle L. Merck; de musique d'ensemble, violoncelle, piano, par M. Henri Merck; la peinture, le dessin et les ouvrages d'art appliqué seront enseignés par M^lle Julia Bréting. Un cours d'histoire des musiciens et une classe supérieure de violon seront ajoutés dans le courant de l'année.

Pour renseignements, s'adresser de 2 à 5 heures rue d'Irlande, 96.

⚜

La rentrée des cours à l'Ecole de musique de Saint-Josse-ten-Noode-Schaerbeek, sous la direction de M. Huberti (enseignement gratuit du solfège, de l'harmonie, du chant individuel et du chant d'ensemble), est fixée au lundi 2 octobre. L'inscription des élèves aura lieu : pour les jeunes filles, le jeudi 28 septembre, de 2 à 5 heures, et le dimanche suivant, de 10 heures à midi, rue Royale-Sainte-Marie, 152; pour les jeunes garçons, à partir du 29 septembre, tous les soirs, de 6 à 7 heures, rue Traversière, 15; pour les hommes, à partir du 29 septembre, tous les soirs, de 8 1/2 à 9 1/2 heures, rue Traversière, 15.

⚜

M. Laoureux ouvrira le 1^er octobre, 35, boulevard Charlemagne, des cours de musique destinés aux personnes qui, n'ayant pas les loisirs de suivre les cours du Conservatoire, désirent néanmoins faire des études approfondies.

M. Laoureux s'est adjoint comme professeurs des artistes dont les noms sont bien connus et justement estimés : M^lle Jeanne Flament dont on a applaudi si souvent la belle voix et le grand style dans les concerts du Conservatoire donnera le cours de chant, M. Chomé, professeur au Conservatoire celui de diction, M. Emile Bosquet dont les débuts ont été si remarqués, celui de piano, M. Gaillard, l'excellent violoncelle du quatuor Schörg et professeur à Charleroi, celui de violoncelle et M. N. Laoureux, qui fait partie du quatuor Thomson et a été premier violon solo du Théâtre royal de la Monnaie, se chargera des cours de violon.

Souhaitons bonne réussite à ce nouveau petit conservatoire.

⚜

M. Duray reprend, comme chaque année, ses cours de diction et de déclamation pour les personnes se destinant à la carrière théâtrale, les avocats et les conférenciers.

La réouverture des cours de récitation et prononciation pour les jeunes gens et jeunes filles du monde et les étrangers, reste fixée au 30 septembre prochain, Salle de la Grande Harmonie, 81, rue de la Madeleine.

M. Wieniawski, le distingué pianiste, reprendra ses intéressantes matinées musicales mensuelles le 1er octobre prochain.

CORRESPONDANCES

GAND. — Grâce à l'initiative du Cercle des Concerts d'hiver, le comité exécutif de l'exposition provinciale a fait donner, sous la direction de M. Paul Bœdri, une audition de l'*Oratorio de Noël* de J. S. Bach. Le succès obtenu à l'exécution de cette œuvre admirable, de belle envolée lyrique, colorée, d'une variété séduisante d'inspiration sans que l'unité de la composition soit un seul instant affaiblie par la divertisité des impressions qu'elle évoque, a été d'autant plus significatif qu'on en était à la troisième audition donnée par le Cercle des Concerts d'hiver en moins de six mois.

Les chœurs et l'orchestre ont été parfaits d'ensemble et de justesse d'interprétation. A signaler, dans l'exécution orchestrale, le charme séduisant du hautbois de M. Lebert, principalement dans la merveilleuse symphonie des bergers, et l'éclat joyeux de la trompette en *ré* de M. Strauwen.

Quant aux solistes, indépendamment de Mme Raick, MM. Vanderhaeghen et Bresou, qui avaient prêté leur concours aux exécutions précédentes, M. Boedri avait eu la bonne fortune de s'assurer la collaboration de Mme Feltesse Ocsombre, dont la belle voix de soprano a complété un quatuor vocal réellement remarquable.

Le Grand Théâtre rouvrira ses portes vendredi prochain; c'est la troupe d'opéra-comique qui abordera la première la rampe avec *Carmen*. Voici la composition de la troupe : Directeur : Melchissédec fils ; chef d'orchestre : M. Levy ; second chef : M. Tavernier; régisseur général : M. Sernin-Chevalier; ténors : MM. Garet, Ariel, Farguel, Pourallié ; barytons : MM. Castel, Vilecart, Dupuis; basses : Bresou, Chevalier, Lamouche-Rey; chanteuses : Mmes Duval, Hunt, Potel Aguado, Melchissédec, Ariel-Lecion, d'Ingry. Orchestre : Cinquante musiciens; ballet : Quinze danseuses ; chœurs : Vingt dames, vingt-cinq hommes.

MARCUS.

GENÈVE. — Le comité des Concerts d'abonnement vient de lancer sa circulaire annuelle, annonçant la reprise de ses auditions musicales à partir du 4 novembre prochain.

Voici quels sont les artistes dont le concours est assuré :

Pour le piano : M. Arthur De Greef, professeur au Conservatoire de Bruxelles ; M. Ernesto Consolo, de Milan; M. Ernest Schelling et M. Willy Rehberg.

Pour le violon : Mlle Leonora Jackson, de Londres; M. Marcel Herwegh, de Paris, et M. Henri Marteau.

Pour le violoncelle : M. Julius Klengel, de Leipzig.

Pour le chant : Mme Jeanne Raunay, Mlle Cécile Ketten et Mme Lang-Malignon.

Le comité apportera tous ses soins à l'élaboration de programmes variés et éclectiques, qui comprendront, à côté du répertoire dit classique, un certain nombre d'intéressantes œuvres modernes, non encore exécutées à Genève.

Quatre séances de musique de chambre auront lieu également.

L'hiver dernier, le comité faisait un essai intéressant. Deux des concerts d'abonnement étaient répétés le lendemain dans la salle de la Réformation, sous la forme de concerts populaires. Malgré le grand succès artistique de ces deux séances, le résultat financier a été tel, qu'il n'est pas possible de prévoir l'organisation régulière des concerts dominicaux.

Il en a été de même pour les remarquables soirées du Quatuor tchèque, qui n'ont réuni qu'un auditoire restreint. Dans ces conditions, le comité ne peut songer à faire revenir ces merveilleux artistes.

Du reste, les concerts d'abonnement soldent eux-mêmes par un déficit persistant, et ce n'est que grâce à la généreuse collaboration des fidèles amis de l'institution que le comité peut arriver à le combler.

Le comité des concerts d'abonnement se compose de MM. Dr Barde, président; Ch. Galland, vice-président; E. Des Gouttes, trésorier; Gautier et F. Le Coultre, secrétaires; Ch. Goetz, F. Held, L. Rambal, Dr A. Wartmann, A. Werner. Comme les années précédentes, c'est M. Willy Rehberg qui dirigera l'orchestre.

Les habitués du parc des Eaux-Vives ont eu le plaisir d'entendre la semaine passée la cantatrice Minnie Tracey, laquelle a interprété l'air de *Fidelio* de Beethoven, le *Roi des Aulnes* de Schubert ainsi qu'une série de *lieder* de Saint-Saëns, Hahn, Brahms, Schumann, Lundberg, etc. Le pianiste Harold Bauer, qui, pour cette soirée, s'était associé avec Mlle Tracey, a joué le *Carnaval* de Schumann, la *Sonate* op. 27 de Beethoven et des pièces de Mendelssohn, Chopin, Liszt et Bachmanioff. M. Colombatti tenait le piano d'accompagnement. En résumé, une jolie soirée couronnée d'un plein succès.

Puisque je parle du parc des Eaux-Vives, il convient de ne pas oublier l'excellent orchestre dirigé par M. Accunsi, qui pendant toute la saison d'été a charmé le public par l'exécution entraînante de programmes choisis.

Outre ces concerts, M. Darnault a donné au Victoria-Hall, pendant toute la saison d'été, des concerts d'orgues ; M. Otto Barblan a également repris ces récitals d'orgues dans la cathédrale de Saint-Pierre. Puis nos nombreuses sociétés chorales et instrumentales ont contribué pour une très large part, pendant la belle saison, à l'agrément du public par leurs concerts donnés soit au jardin Anglais, à la place des Alpes, aux Bastions et ailleurs.

H. KLING.

NOUVELLES DIVERSES

M. Félix Mottl, l'illustre chef d'orchestre du théâtre de Carlsruhe, vient d'être nommé chevalier de la Légion d'honneur.

Cette nouvelle réjouira les nombreux admirateurs et amis que l'éminent *capellmeister* compte en France et en Belgique, où il a fréquemment dirigé, avec une science et une autorité incomparables, d'admirables auditions symphoniques.

La distinction qui vient de lui être accordée par le gouvernement de la République est pleinement justifiée par les services que M. Mottl a rendus à l'art musical français. On sait qu'il organisa notamment à Carlsruhe la premièrere présentation intégrale des *Troyens* d'Hector Berlioz; que, dans ses concerts, il a été l'initiateur en Allemagne, du mouvement en faveur du maître français; qu'il fit jouer, sur le même théâtre, la *Gwendoline* de Chabrier et les œuvres de Bizet, auxquels les théâtres d'outre-Rhin demeuraient fermés; plus récemment, il montait le *Drac* des frères Hillemacher, et il est probable que ce sera encore le théâtre de Carlsruhe, sous la direction de M. Mottl, qui montera le premier en Allemagne *Fervaal* de d'Indy et l'*Artus* du regretté Ernest Chausson.

Le ruban rouge n'est vraiment pas déplacé à la boutonnière de ce grand et généreux artiste.

— M. Hans Richter vient de signer avec le surintendant général des théâtres impériaux de Vienne un nouveau contrat qui assure ses services à l'Opéra jusqu'au 1er janvier 1905. Lorsque le célèbre chef d'orchestre arriva dernièrement à son pupitre pour diriger les *Maîtres Chanteurs*, le public, ayant appris qu'il s'était engagé à rester à Vienne, lui fit une ovation des plus cordiales et dés plus chaleureuses.

—Le 12 septembre a eu lieu, dans la cathédrale de Côme, la première exécution du nouvel oratorio de l'abbé Perosi : *Il Natale del Redentore*, c'est-à-dire : la Nativité du Rédempteur. Cet ouvrage, qui est le cinquième du jeune et prolifique abbé, est en deux parties : l'*Annonciation* et la *Nativité*. Le texte est emprunté en majeure partie aux évangiles de saint Luc et de saint Mathieu.

La première partie s'ouvre par une sorte d'invocation du chœur : *In nomine Jesu Christi. Amen.* Aussitôt après, le récitant, accompagné par le chœur, raconte la visite de l'archange Gabriel à la Vierge et le dialogue avec la Vierge; cette première partie se termine par un chœur d'allégresse sur ce texte : *Verbum caro factum est et habitavit in vobis.*

La seconde partie décrit la venue du Rédempteur sur des paroles empruntées à la prophétie de Zacharie; puis le récitant rappelle l'édit de César, la fuite de Joseph et de Marie de Nazareth vers Bethléem; après la naissance, apparition de l'ange, qui avertit les bergers : *Natus est vobis Salvator.* Suit une page descriptive : la venue des bergers. L'œuvre se termine par deux hymnes, une adoration de Jésus et une action de grâce : *Te Deum laudamus.*

La seconde partie a produit le plus d'impression, au dire des journaux italiens; particulièrement la *Pastorale* et les chœurs qui commentent la naissance du Sauveur. On cite encore un interlude orchestral, qui décrit la nuit ténébreuse qui précède le grand événement. « C'est un pur joyau de musique descriptive, » dit la *Gazetta Musicale* de Milan. « Particulièrement caractéristiques sont les vagues rumeurs nocturnes interprétées par les divers instruments et un surprenant fugato exposé par le hautbois. » Le même journal déclare que l'hymne de la fin est d'un style grandiose, tandis que le *Gloria* qui le précède, porté par les harpes, est de l'effet le plus gracieux.

Le succès de l'œuvre a été tel qu'il a fallu en donner cinq auditions successives, les 13, 15, 17, 18 et 19 septembre. L'exécution était dirigée par le maëstro Stephani.

— Edouard Grieg s'est engagé, paraît-il, à mettre en musique un oratorio intitulé la *Paix*, dont le texte lui a été fourni par le célèbre poète Bjœrnstjerne Bjœrnson. L'illustre maître espère avoir terminé sa partition au printemps prochain, afin que l'oratorio puisse être exécuté pendant l'Exposition de 1900, à l'occasion du congrès de la Paix qui se tiendra à Paris. Les paroles de Bjœrnson, dont on vante la beauté, seront traduites en français.

— M. Pietro Mascagni a complètement terminé son nouvel opéra : *Les Masques*. Il vient même de donner la primeur des principaux passages à quelques amis intimes de Milan et de Rome.

Comme son titre l'indique, cette œuvre met sur la scène les prototypes de la vieille comédie italienne : Arlequin, Colombine, Pantalon, etc.

L'auteur du livret est le poète bien connu M. Louis Illica.

Les *Masques* comprennent un prélude et trois actes.

— Dans son feuilleton musical au *Journal des Débats*, M. Adolphe Jullien parle des derniers ouvrages parus sur les *Maîtres Chanteurs* de R. Wagner : le volume de M. M. Kufferath, celui de M. Charles Jolly et enfin celui de M. Julien Tiersot; il cite aussi une phrase, une seule, d'un certain volume : *Impressions d'Allemagne*, où l'auteur aborde avec assurance beaucoup de sujets et parle ingénument des choses de la musique.

Lisez plutôt ce qui suit : « Mais le cycle qui
» comprend le *Rheingold*, les *Meister-Singer*,
» *Walküre* et le *Götterdämmerung* (*Or du Rhin*,
» *Maîtres Chanteurs*, *Walkyrie* et *Crépuscule des Dieux*)
» incarne la personnalité réelle de la deuxième
» manière, celle qui a créé Wagner le père de la
» musique de l'avenir. »

Si toutes les impressions que M. Henri Ram... a rapportées d'Allemagne ont la valeur de celle

ait plaisamment remarquer M. Jullien, il a bien ait d'aller là-bas et de les recueillir; il a surtout bien fait de nous les communiquer.

— Le *Liverpool Mercury* rend compte en termes rès élogieux du festival belge qui a eu lieu le mois lernier à Brighton, sous la direction de M. Emile Mathieu. Le programme comprenait le prélude de *'Enfance de Roland*, *Sous bois* et une *Marche nuptiale* le M. Emile Mathieu, une scène du *Polyeucte* de I. Edg. Tinel, la *Kermesse flamande* de Jan Blockx t l'ouverture de *Charlotte Corday* de Peter Benoit. Cette audition a obtenu un très vif succès, et la resse anglaise rend hommage au talent des compositeurs belges exécutés. Elle compare Benoit à Berlioz pour l'ampleur de la conception; chez Blockx, elle loue l'alliance rare de l'énergie draatique et de la grâce idyllique; chez M. Mathieu, lle admire l'énergie du rythme et le caractère de invention mélodique; enfin, dans les fragments e *Polyeucte* de M. Tinel (Fête du Temple), elle écouvre des suggestions païennes très expresves! Le *Liverpool Mercury* conclut : « Ces auteurs elges ont un grand sens de la forme, une grande tensité de coloris, une animation farouche, ur instrumentation est particulièrement compliuée. »

M. Emile Mathieu, que l'on a fort admiré omme chef d'orchestre, a été l'objet de très corials ovations, dit le même journal.

— L'Opéra royal de Berlin annonce pour la rochaine saison, comme nouveautés, un opéra en uatre actes intitulé *Le Grillon*, de M. Johannès oepper, puis *Samson et Dalila* de M. Saint-Saëns, *Bærenhäuter* de M. Siegfried Wagner, qui assisra à la première, mais ne conduira pas en pernne, *Caïn*, l'opéra de M. Eugène d'Albert, et *albold*, un opéra de M. Reinhold Becker qui a déjà é joué avec succès sur plusieurs scènes lyriques e l'Allemagne. Mentionnons aussi, à titre de uriosité, la reprise de *Don Pasquale*, de Donizetti, ue l'Opéra royal annonce. Aurait-on déniché -bas une nouvelle Patti?

— On annonce pour le 1er octobre une reprétation en plein air de la *Mireille* de Gounod, aux ènes de Roubaix, ces arènes fameuses qui virent cemment « le combat du taureau et du lion ». ette représentation, organisée par M. A. Fayot, ui monta la même œuvre aux arènes d'Arles, au intemps dernier, serait donnée avec le concours des meilleurs artistes de l'Opéra-Comique de aris ».

Mireille en plein air, à Roubaix, le 1er octobre. rr...!

BIBLIOGRAPHIE

Le moment nous semble bien choisi pour parler du bel ouvrage que M. Albert Soubies a publié récemment à la librairie Fischbacher sur le Théâtre-Lyrique, et qui fait suite à ses études antérieures sur l'Opéra, l'Opéra-Comique et la Comédie-Française. En effet, la question du Théâtre-Lyrique, qui a toujours été à l'ordre du jour, paraît aujourd'hui presque résolue à la suite des tentatives faites par MM. Milliaud pour fonder à la Renaissance un théâtre que réclamait depuis un long temps la jeune école française et qui prendra une place importante entre l'Opéra et l'Opéra-Comique.

M. Albert Soubies a suivi, pour son *Histoire du Théâtre-Lyrique*, les mêmes procédés que ceux mis en œuvre par lui pour ses travaux concernant l'Opéra, l'Opéra-Comique et la Comédie-Française. Dans la première partie du volume, il présente très habilement les faits particulièrement marquants des diverses directions qui se sont succédé au Théâtre-Lyrique depuis sa fondation en 1851 par Edmond Seveste, jusqu'au 1er juin 1870, époque à laquelle le théâtre ferma après la retraite forcée de ce pauvre Pasdeloup et la constitution en société des artistes de l'Opéra-Comique. Les directeurs successifs furent : Edmond Seveste (1851-1852), Jules Seveste (1852-1854), Perrin (1854-1855), Pellegrin (1855-1856), Carvalho (1856-1860), Réty (1860-1862). Ici finit la première période de l'histoire du Théâtre-Lyrique dans la salle du boulevard du Temple. Le 30 octobre 1862, M. Carvalho, reprenant les rênes de la direction, inaugurait la salle de la place du Châtelet avec l'*Hymne à la Musique* de Gounod. La seconde direction de Carvalho au Lyrique fut de plus longue durée que la première. Elle cessa en 1868; le règne avait donc été de six années. On peut affirmer qu'elle fut la plus brillante et on se souvient encore des représentations remarquables qui eurent lieu, surtout dans la dernière période de 1862 à 1868. Ce fut Pasdeloup à qui échut la succession de Carvalho. Malgré son vif désir de bien faire et d'aller de l'avant, puis qu'il monta le premier en France un des drames de Richard Wagner, *Rienzi*, il fut forcé de se retirer le 1er février 1870. Les artistes du théâtre se formèrent en société; mais la dissolution de celle-ci eut lieu le 31 mai 1870.

La seconde partie du travail de M. Albert Soubies consiste dans le tableau graphique rappelant les titres des pièces représentées au Théâtre-

Lyrique de 1851 à 1870, les noms des auteurs et le nombre, par année, des représentations. Il y a, selon nous, une heureuse innovation introduite par notre excellent confrère dans la présentation de ce tableau. Les précédents graphiques dressés par lui pour l'Opéra, l'Opéra-Comique et la Comédie Française étaient tracés sur une seule et grande feuille qu'on était dans l'obligation de déplier et de replier, chaque fois qu'on faisait une recherche, ce qui amenait à la longue une déchirure de la feuille. Aujourd'hui, le tableau concernant le Théâtre-Lyrique est rédigé sur deux feuilles successives de la dimension du volume, que l'on parcourra avec la plus grande facilité. Ce nouvel ouvrage de M. Albert Soubies aura le même succès que ses travaux antérieurs et tout le monde tirera profit de ses utiles recherches.

H. Imbert.

⚜

— Chansons du pays d'Ath. — Chez Schott, à Bruxelles, et O. Junne, à Leipzig, vient de paraître la collection des vingt-cinq mélodies wallonnes du pays d'Ath, recueillies et harmonisées par M. Léon Jouret. Elles ne sont pas sans charme en leur simplicité mélodique et rythmique; mais elles semblent plus banales que véritablement naïves. Elles sont surtout d'une déplorable uniformité rythmique. M. Jouret indique consciencieusement la date et le lieu où il a recueilli chacune de ces mélodies. Aucune ne révèle du reste une origine bien ancienne. Elles rappellent la plupart les airs de vaudeville de la fin du XVIII^e et du commencement de ce siècle. MM. Gustave Lagye et Antheunis ont consciencieusement orné ces pauvres mélodies populaires de paroles tout à fait analogues. Que nous eussions préféré le dialect

wallon, si original en sa mordante concision !

Les accompagnements de M. Léon Jouret sont simples et délicats. M. K.

— Vient de paraître : Le premier volume de l'édition nationale d'œuvres d'artistes musiciens belges, publiée par l'imprimerie musicale (système breveté) que dirige M. l'abbé Van der Haeghen. Ce premier volume comprend les œuvres suivantes :

Louis Maes : *La Patrie*, *Tarentelle*, *Morceaux pour harmonium*, *Messidor;* L. Van Cromphout : *Valse gracieuse;* Joseph Polawski : *Mazurka*, *Romance* (quatre mains), *Souvenir*, *Rêves;* Louis Van Dam : *Poésie musicale*, pour orchestre de cordes (partition).

Le second volume, qui est sous presse, comprendra :

Wallner : *Conte de nuit*, pour piano; Gilson : Ouverture du *Liefdebloem*, *Kluchtlied*, *Rêve*, pour piano et chant, *Chanson du Marin ;* L. Van Cromphout *: Sérénade*, *Madrigal* (chant et piano), *Feuille d'Album* (violon et piano); Julien Simar : *Danses*

bohémiennes, *Mazurka lente*, *Berceuse* (soprano, violon et piano), *Le Loup et l'Agneau* (chant et piano).

Cette édition se recommande par son bon marché relatif : le premier volume revient à fr. 3.50, le second à fr. 2. 50 aux souscripteurs.

NÉCROLOGIE

Les journaux néerlandais nous apprennent la mort d'un violoniste de talent, M. Joseph Cramer, ancien lauréat de la classe de Léonard au Conservatoire de Bruxelles (1857), puis élève de Ferdinand David à Leipzig. Joseph Cramer était né à Wageningen en 1844. Après avoir appartenu aux orchestres de Weimar, où il joua sous la direction de Liszt, il se fit entendre avec succès à Leipzig, Berlin, Londres et rentra en Hollande pour y devenir le *concertmeister* attitré de l'orchestre d'Amsterdam. C'était un violoniste de la belle école et un musicien vraiment distingué.

Il a succombé aux suites d'une pneumonie le 31 août dernier, dans la petite station balnéaire de Bad-Elster.

— De Rome, on annonce la mort, à l'âge de cinquante ans, du compositeur Diomede Lamonaca, qui s'était fait connaître aussi comme chef d'orchestre. Parmi ses nombreux travaux, on signale un *Dies iræ* exécuté avec un grand succès à la salle Dante en 1892, un opéra intitulé *Celeste*, écrit sur un livret de Carlo d'Ormevelle et représenté à Naples en 1897, et un grand ballet, *Ideale*, donné au théâtre San-Carlo, de cette ville, l'année suivante. Il laisse inachevée la partition d'un drame lyrique, *Gli Speroni d'oro* (les Eperons d'or).

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles

NUMÉRO 39

VOLUME XLV

1er OCTOBRE 1899

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central**, rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique**. — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur**, Galerie de l'Odéon : M. Gauthier, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 39. 1er octobre 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — A. WILFORD — WILLIAM CART — MARCEL DE GROO — L. LESCRAUWAET — J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

LES CONCERTS EN FRANCE
avant le XVIIIe siècle

(Suite. — Voir le dernier numéro)

VI

Si le côté matériel et financier de l'histoire des concerts au XVIIe siècle échappe encore aux recherches, il est aisé, en parcourant l'abondante littérature de cette fertile époque, de reconstituer au moins dans ses grandes lignes leur répertoire vocal et instrumental. L'air de cour et les entrées de ballet avaient sous Louis XIII occupé presque uniquement les artistes et les amateurs. On citait Henri de Bailly, chanteur fameux dans le premier quart du siècle, comme ayant introduit dans l'exécution de ces petites mélodies l'embellissement des « passages » ou « diminutions » (1), et toute une génération de chanteurs-compositeurs s'appliquait à enchérir sur ses procédés ; après les simples ornements avaient paru les « doubles » ou seconds couplets en variation, ajoutés d'abord aux airs anciens de Guedron et de Boesset, puis bientôt écrits tout exprès pour de nouvelles mélodies. Michel Lambert surtout, qui passait pour leur inventeur, excellait dans leur interprétation. Aussi passait-il, en matière de chant, pour un oracle, à l'approbation duquel certains compositeurs, comme de Gouy, soumettaient humblement leurs œuvres, tandis que d'autres lui dédiaient, comme d'Ambruis, leurs recueils, en lui parlant de son « mérite extraordinaire » et en l'appelant « un homme inimitable » (1). Ses *doubles* n'étaient cependant pas, dit-on, du goût de son gendre Lully, qui interrompait les élèves avant le second couplet, en leur disant de « garder le double pour son beau-père ».

Les artifices d'une exécution recherchée étaient d'ailleurs nécessaires pour relever la fadeur et la monotonie des « airs sérieux » et des « airs tendres » que publiaient les compositeurs et les maîtres à chanter ; ils étaient obligés de les faire souvent précéder d'une *table des agréments*, fort utile pour expliquer les nombreux signes ajoutés à la notation : accents, ports de voix, tremblements, balancements, cadences battues, véritable arsenal de petits procédés miè-

(1) Henri de Bailly s'accompagnait lui-même du luth ou de la lyre, sorte de grande viole à archet, montée de douze cordes. Voyez Mersenne, *Harmonie universelle*, traité des instruments à cordes, p. 204 et suiv., et Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, p. 225.

(1) *Livre d'airs du sieur d'Ambruis avec les seconds coupleis en diminution mesurez sur la basse continue*, etc. 1685 (Bibl. nat.)

vres dont l'ensemble constituait la « propreté du chant français » (1). La voix ou les voix étaient accompagnées d'une basse continue dont Henri Dumont avait acclimaté l'usage en France (2), et que les exécutants pouvaient traduire à leur gré sur un théorbe, un clavecin, ou une basse de viole. Pour corriger l'habituelle uniformité des couplets à reprises toujours prévues, le même Henri Dumont recommandait aux chanteurs d'exécuter « premièrement la pièce jusqu'à la moitié », puis de la répéter « avec le dessus de viole, pour faire plus grande harmonie, et ainsi de l'autre moitié », mais en touchant le dessus de viole « délicatement et avec discrétion, afin que l'on puisse entendre distinctement les paroles » (3). Les airs de Lambert comportaient des ritournelles à deux violons et basse, des dialogues et des ensembles à deux, trois et quatre voix, qui leur donnaient déjà, malgré la division en couplets avec reprises, l'apparence de petites cantates (4); la dernière pièce du volume est un « Dialogue de Marc Anthoine » avec Cléopâtre, dont le sujet au moins relève de l'opéra et présage la cantate (5).

Par Gantez, nous apprenons que les maîtres de chapelle, souvent clercs, quelquefois prêtres, en tous cas forcés de revêtir au chœur le surplis, se faisaient au XVIIe siècle, pour la composition des chansons d'amour, des scrupules très louables et complètement inconnus à leurs prédécesseurs du temps des Valois, mais qu'ils se rattrapaient en quelque sorte en écrivant et en chantant, bouteille en main, quantité d'airs à boire qui n'avaient à leurs yeux rien de répréhensible. Ils étaient donc tout ensemble les fournisseurs et les clients des Ballard pour une catégorie spéciale de petites pièces légères, écrites quelquefois à deux, trois ou quatre voix, mais plus communément destinées à une seule voix, avec une basse continue dont un chanteur de bonne grâce devait savoir se passer. Certains musiciens se faisaient un monopole de ces petits morceaux, qui pouvaient prendre place dans les concerts aussi bien qu'à la fin des repas, et dont paraissaient chaque année des volumes entiers : Sicard en publia huit livres; Du Buisson, sept; Brossard, sous ses seules initiales, six. Le *Mercure galant* en offrait à ses lecteurs, et les Ballard avaient soin d'en insérer dans les recueils d'*Airs de différents auteurs*, dont ils publièrent trente-sept livres à la file (1). Sans doute, un chercheur attentif découvre dans ces collections quelques jolies mélodies ; mais combien le niveau de ce genre de composition lui paraît-il abaissé, s'il se souvient des chansons françaises polyphoniques du XVIe siècle, où les anciens contrapontistes savaient donner aux thèmes et aux paroles vulgaires le relief d'un travail délicat et d'un cadre précieux !

Dans les concerts que l'on appelait « spirituels », comme ceux de La Barre, des programmes pouvaient se constituer sans même avoir recours aux compositions latines d'usage liturgique, à l'aide seule-

(1) Les doctrines des principaux maîtres de chant du XVIIe siècle ont été résumées par Lemaire et Lavoix dans leur volume intitulé *Le chant, ses principes et son histoire*, 1881.

(2) Henri Dumont assure, dans la préface de ses *Cantica sacra*, en 1652, qu'avant lui, nul musicien français n'avait encore suivi sur ce terrain les auteurs italiens.

(3) Préface du second livre des *Meslanges à deux, trois, quatre et cinq parties*, de Henri Dumont, 1657.

(4) *Airs à une, deux, trois et quatre parties avec la basse continue, composez par Monsieur Lambert*, etc. Paris, Christophe Ballard, 1689, in-folio. L'exemplaire de la Bibliothèque nationale est relié aux armes de Marie-Adélaïde, duchesse de Bourgogne. La dédicace au Roi annonçait que ce premier volume serait suivi de sept autres : ils ne parurent point. La Bibliothèque de l'Arsenal possède un recueil manuscrit d'« Airs de Monsieur Lambert non imprimez ».

(5) Le dernier morceau du *Livre d'airs* de d'Ambruis est aussi un dialogue, *Tircis et Sylvie* à deux voix et basse continue.

(1) Quelques titres et quelques dates : Les *Airs à boire à quatre parties* de Denis Le Febvre parurent chez Ballard en 1660 ; ceux de Hotman en 1664 ; ceux de Cambert en 1665 ; les huit livres de Sicard, de 1666 à 1674 ; les *Airs sérieux et à boire à deux et trois parties*, de Charles Lemaire, en 1674 ; le *Second livre d'airs bachiques*, de Bacilly, en 1677 ; les deux livres d'*Airs sérieux et à boire* de M. de Lalo, en 1684 et 1685 ; les sept livres de Du Buisson, de 1686 à 1692 ; les six livres de Brossard, de 1691 à 1698 ; les trente-sept livres d'*Airs de différents auteurs, à deux parties*, de 1658 à 1694.

ment des œuvres morales et pieuses en langue française que de nombreux musiciens s'attachaient à composer, « afin, dit Jacques de Gouy, de les introduire au lieu de tant de chansons lascives et deshonnestes, qu'on entend chanter de toutes parts au mespris de la gloire de Dieu » (1). Ces mots sont un écho fidèle des paroles que, cent ans auparavant, Goudimel avait placées en tête de son *Premier livre de psaumes*, et le chanoine d'Embrun, qui ne pouvait plus recourir aux vers de Marotte de Bèze, depuis longtemps devenus l'apanage des huguenots, choisissait pour texte de ses *Airs spirituels* cinquante numéros de la Paraphrase des psaumes, d'Antoine Godeau, s'étonnant « que personne n'eût encore pris cet employ », et laissant entendre que Louis XIII s'y était essayé. Pour que son œuvre fût adoptée « partout avec plus de facilité, et reçue avec plus d'agrément », de Gouy, conseillé par ses amis, avait résolu de « s'accommoder au temps » et de « faire des chants sur le modèle des airs de cours ». Ses pièces se partagaient donc régulièrement en couplets, et pouvaient s'exécuter à une, deux, trois ou quatre voix, la basse étant disposée soit pour jouer, soit pour chanter ; le compositeur n'avait mis à chaque morceau que les paroles des deux premiers couplets, parce que, « aux concerts qui se font dans les maisons particulières, on a accoustumé d'en user de la sorte pour les airs, où l'on cherche le plaisir de l'ouye, qui demande la diversité des chants, et non pas la fréquente répétition d'un même air » (2).

Après de Gouy, Antoine Lardenois en 1655, Artus Auxcousteaux en 1656, Thomas Gobert en 1659, et Henri Dumont en 1673 traitèrent successivement tout ou partie de la *Paraphrase* de Godeau. D'autres œuvres d'un caractère analogue pouvaient former pour les concerts spirituels une sorte de bibliothèque musicale pieuse : les quatrains moraux de Pibrac, déjà mis en musique au XVI[e] siècle par Guillaume Boni, l'avaient été de nouveau en 1622 par Jean de Bournonville (1); ceux de Pierre Mathieu, *Les Tablettes de la vie et de la mort*, avaient servi de texte à cinquante morceaux à trois voix d'Artus Auxcousteaux (2). Tandis que les élèves de Lambert répétaient ses airs tendres, avec force, soupirs et tremblements, dans les assemblées profanes :

> Bien que l'Amour fasse toute ma peine,
> Je veux aimer et mourir en aimant.
> Mais cependant, trop aimable Climène,
> Si vous vouliez soulager mon tourment,
> Je mourrois plus content,

— les gens graves et les âmes dévotes trouvaient dans les *Airs spirituels* de Fleury (3) de pieuses méditations; l'une des plus caractéristiques est « La Mort des méchants », où le texte poétique est commenté par une musique descriptive :

> Comme au plus beau des mois, dans un jour sans [nuage,
> On voit un tourbillon s'élever dans les airs,
> Qui, suivy coup sur coup de foudres et d'éclairs,
> Renverse les moissons par uu sondain orage,
> Ainsi quand les méchants sont les plus enchantez
> Par le calme si doux de leurs prospéritez,
> La foudre de la mort vient écraser leur teste,
> Ils passent tout d'un coup des plaisirs dans les fers,
> Et tombent par l'effort d'une double tempeste
> De la nuit du cercueil dans la nuit des enfers.

Claude Oudot se montre encore plus ambitieux que Fleury dans sa composition des *Stances chrétiennes* de l'abbé Testu ; les courtes poésies du célèbre prédicateur du Roi y sont agencées et rattachées de ma-

(1) J. DE GOUY, ouvr. cité, préface.

(2) Une réédition des *Airs* de Jacques de Gouy, joints à quelques airs de Dumont sous le titre du *Compagnon divin*, fut donnée à Londres, chez Pearson, s. d. Voyez le *Mauel du libraire*, de Brunet, supplément, t. II, p. 1030.

(1) *Cinquante quatrains du sieur de Pibrac, mis en musique à deux, trois et quatre parties par Jean de Bournouville, maître des enfants de chœur de l'église cathédrale d'Amiens*. Paris, Pierre Ballard, 1622.

(2) *Les Quatrains de Mathieu, mis en musique à trois parties selon l'ordre des douze modes, par Artus Auxcousteaux*, etc. 1643.

(3) *Airs spirituels à deux parties avec la basse continue, par le sieur Fleury, ordinaire de la musique de feu S. A. R. M[gr] le duc d'Orléans*. Paris, Christophe Ballard, 1678 (Bibl. nat.) — Nicolas Fleury, chanteur haute-contre de la musique de Monsieur, duc d'Orléans, est aussi l'auteur d'une *Méthode pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse continue*. Paris, Robert Ballard, 1660. — Nous croyons pouvoir l'identifier avec le compositeur précédemment cité sous le nom de Fleury de Châteaudun.

nière à former quatre suites, ou, comme dit le musicien, quatre *sujets :* la Vanité du monde, — Prières et réflexions, — la Solitude, — le Retour d'un pécheur à Dieu; et chaque sujet comporte une « ouverture » à quatre parties de violons, des airs, des intermèdes symphoniques et des chœurs. Le titre de *Cantates morales,* dont ne se servaient alors que les maîtres italiens, eût parfaitement convenu à ces *Stances*, dont le succès s'affirma par trois éditions (1), et que nous ne devons peut-être pas juger au point de vue absolu de la valeur musicale; dans le temps où elles furent écrites et chantées, les uniques formes de la composition instrumentale étaient celles de la danse, et personne ne s'offensait, personne ne songeait même à sourire quand Oudot plaçait une « gigue » ou une « chacone », avec leur titre, en guise d'interlude, au milieu de ses « prières » et de ses « réflexions ».

A peu près à la même époque, les *Cantiques* de Racine, écrits selon son fils en 1689, selon les éditeurs de ses œuvres complètes en 1697 (2), étaient venus offrir aux musiciens des textes spécialement destinés par un grand poète à une interprétation musicale. A quelques mois de distance, deux versions en furent publiées : la première était de Jean-Baptiste Moreau pour les trois premiers cantiques, et de La Lande pour le quatrième (3); la seconde, moins connue,

(1) *Stances chrestiennes de M. l'abbé Testu, mises en musique à deux, trois et quatre parties, avec des symphonies,* par M. Oudot, etc. Paris, 1692, 1696 et 1722. — Claude Oudot, d'abord chanteur basse dans la musique de Monsieur, duc d'Orléans, puis dans celle de la Dauphine, fut le maître de musique de l'Académie française, qui, ayant la jouissance de la chapelle du Louvre, y faisait exécuter chaque année (d'ailleurs aux frais du Roi) une messe solennelle, le jour de la Saint-Louis. Oudot était en même temps maître de musique des Jésuites de la maison de Saint-Louis. Il mourut en 1696.

(2) *Œuvres complètes de Jean Racine,* édition des Grands Ecrivains de la France, tome IV, p. 145 et suiv.

(3) *Cantiques chantez devant le Roy, composez par M. Moreau, maistre de musique et pensionnaire de Sa Majesté, propres ponr les dames religieuses et toutes autres personnes.* Paris, Christophe Ballard, 1695. — La musique de Moreau et La Lande a été reproduite en fac-similé dans un volume joint à l'édition des *Œuvres complètes* de Racine, en 1873.

avait été composée par Collasse, qui faisait allusion, dans une dédicace adressée à Mme de Maintenon, à d'autres œuvres semblables, antérieures à la sienne : « Il n'y a, dit-il, presque point de compositeur un peu célèbre qui n'ait cru devoir exercer son génie sur les mesmes paroles (1) ». Les symphonies qui précèdent et accompagnent les airs et les chœurs de Collasse sont destinées à la flûte allemande et aux violons, avec la basse, et quoique la partition comprenne trois parties vocales, l'auteur enseigne la possibilité de chanter ses quatre cantiques à voix seule, « parce que le sujet règne toujours dans la partie la plus haute ». Toutefois, ajoute-t-il, « si l'on se trouve deux ensemble, on peut faire un concert agréable en chantant le second ou le troisième dessus. Si l'on est trois, le concert sera plus parfait (2) ».

Le plan et la forme poétique et musicale de certains ouvrages français, profanes ou religieux, de la fin du XVIIe siècle, se rapprochaient donc sensiblement de la cantate, si bien qu'en réalité la chose existait avant le mot. L'influence de la musique italienne avait pesé d'une façon décisive sur cette transformation.

Depuis que Mazarin avait fait venir à Paris des chanteurs italiens pour exécuter au Louvre l'*Orfeo* de Luigi Rossi, la vogue de la musique vocale et instrumentale des écoles ulramontaines n'avait pas cessé de croître en France, tout en excitant d'incessantes discussions. Les reproches que les Parisiens du XVIIe siècle adressaient aux œuvres italiennes étaient ceux que l'on a vu élever par leurs descendants contre l'art allemand et la musique wagnérienne : la complication, et le bruit. « La musique des Français, dit en 1657 Michel de Marolles, vaut bien la musique des Italiens, bien qu'elle ne soit pas si bruyante et qu'elle ait plus de douceur; mais il semble que ce ne soient pas des qualités pour la rendre plus

(1) Ces lignes, imprimées en 1695, sembleraient donner raison à Louis Racine.

(2) *Cantiques spirituels mis en musique pra P. Collasse, maistre de la musique de la chapelle du Roy,* A Paris, par Christophe Ballard, 1695 (Bibl. nat.)

mauvaise (1). » — « On ne saurait croire, dit un autre auteur, combien il est effrayant de voir trente-deux notes en une seule mesure », et pour donner du violoniste Rebel le plus grand éloge possible, il le félicite d'avoir su tempérer le feu italien « par la sagesse et la douceur françoises » et d'avoir évité « ces chutes effrayantes et monstrueuses, qui font les délices des Italiens » (2). Le ballet de la *Raillerie*, qui fut dansé par Louis XIV en 1659 et dont la partition était de Lully, contenait déjà un duo d'actualité entre la musique italienne et la musique française. En fin de compte, les amateurs faisaient cependant bon accueil aux artistes italiens, peu nombreux, qui se présentaient en personne, et ils s'enquéraient avec empressement de leurs productions. La présence dans les bibliothèques de recueils reliés aux armes des plus grands personnages, et remplis de copies d'airs et de cantates en langue italienne, témoigne du succès que ce répertoire obtenait; les airs de Luigi (Rossi) étaient surtout en grande réputation; ceux de Lorenzani, importés par lui-même, se répétaient volontiers (3); on s'amusait à comparer aux cantates de Scarlatti les pièces de Bononcini, et quelques maîtres français s'essayaient à composer à leur imitation de petites pièces en langue étrangère.

Un prêtre dilettante, Mathieu, curé de Saint-André-des-Arcs, est désigné comme ayant le premier fait connaître à Paris les compositions religieuses des musiciens d'outre-monts, dans des concerts qu'à la fin du XVII^e siècle il avait établis chez lui. « On n'y chantait que de la musique latine composée en Italie par les grands maîtres qui y brillaient depuis 1650, sçavoir, Luigi Rossi, Cavalli, Cazzati, Carissimi à Rome, Legrenzi à Venise, Colonna à Bologne, Aless. Melani à Rome, Stradella à Gênes, et Bassani à Ferrare (1) ». A ce curé de Saint-André reviendrait donc peut-être l'honneur d'avoir, entre autres, révélé aux Parisiens l'oratorio, par le moyen des modèles signés de Carissimi; mais on doit se souvenir que le même mérite est attribué aussi, avec plus de vraisemblance, à Marc-Antoine Charpentier, l'élève et le continuateur de l'illustre maître romain; on doit se rappeler surtout qu'à cette époque, l'oratorio, sous sa première et plus pure forme, celle de l'*histoire sacrée* en langue latine, était classé dans la musique religieuse, que ses premières manifestations, à Rome, avaient eu lieu dans des églises, et qu'à Paris, les partitions de Charpentier s'étaient exécutées comme de grands motets, pendant des cérémonies d'apparat à la Sainte Chapelle du Palais, ou en l'église des Jésuites (2). Il est probable aussi que plus d'un oratorio latin de provenance romaine fut chanté dans les saluts en musique du couvent des Théatins, que dirigeait en 1685 Paolo Lorenzani et que fréquentaient avec un extraordinaire zèle les dilettantes et les snobs du règne de Louis XIV (3). Mais il est très certain qu'à l'exception de Charpentier, les compositeurs français ignoraient la forme de l'oratorio, dont ne font jamais mention les annonces ou les comptes-rendus de concerts que nous avons pu recueillir. On ne peut en effet regarder comme tel l'arrangement que J.-B. Moreau fit de sa musique d'*Esther*, mise en *Idylle* sous le titre de : « Concert spirituel, ou le peuple juif

(1) *Mémoires de Michel de Marolles*, t. III, p. 206.

(2) *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (par Lecerf de la Viéville de Fresneuse), 1705, tome I, p. 93, et tome II, p. 116.

(3) *Airs italiens de Monsieur Lorenzani, maistre de la musique de la feue Reyne*, Paris, Christophe Ballard, 1695, (Bibl. nat.)

(1) *Les Dons des enfants de Latone, la Musique et la chasse du cerf, poèmes dédiés au Roy* (par de Seré de Rieux), 1734, p. 112, note.

(2) *Le Jugement de Salomon*, de Charpentier, qui ne doit pas, sur le simple titre, être confondu avec celui de Carissimi, fut chanté à la Sainte Chapelle en 1702 pendant la « messe rouge » de la rentrée du Parlement.

(3) *Mercure galant*, septembre 1685, p, 328, et octobre 1685, p. 272. — Voyez en outre, pour cette question de l'oratorio au XVII^e siècle, la *Responce faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, de Maugars, édit. Thoinan, p. 29 et suiv., et nos études publiées dans la *Tribune de Saint-Gervais*, tomes I et II, années 1895 et 1896, et la *Rivista musicale italiana*, vol. IV, 1897, p. 460 et suiv.

délivré par Esther », sur des vers « de la même mesure » que ceux de Racine, rimés par M. de Banzy. Le musicien, évidemment désireux de produire à Paris une œuvre que toute la cour avait applaudie, l'y fit exécuter sous cette forme nouvelle, en 1697, « par tout ce que nous avons d'habiles gens en France pour ces sortes de divertissements » (1).

(*A suivre.*) MICHEL BRENET.

(1) *Mercure galant*, avril 1697, p. 156.

DEUX LETTRES INÉDITES DE MOZART

M. O. Berggraen publie dans le *Ménestrel* la traduction de deux lettres inédites de Mozart que viennent de révéler les *Monatshefte für Musikgeschichte*. Ces lettres, qui se trouvent à la bibliothèque du prince de Fuerstenberg, à Donaueschingen, montrent une fois de plus et d'une façon navrante au milieu de quelles difficultés pécuniaires Mozart dut se débattre, même à une époque où il avait déjà écrit ses opéras *Belmonte et Constance* et les *Noces de Figaro*. Elles sont adressées à Sébastien Winter, valet de chambre du prince Joseph-Marie-Benoit de Fuerstenberg, qui avait été domestique chez le père Mozart.

Dans la première de ces lettres, du 8 août 1786, Mozart propose au prince de Fuerstenberg, par l'intermédiaire de « son ami » Winter, de lui fournir annuellement un certain nombre de ses œuvres moyennant une petite pension. Citons :

« Si cela ne déplaît pas à Son Altesse, je lui présenterai dorénavant tous mes nouveaux morceaux. En même temps, j'ose faire à Son Altesse une petite proposition musicale et je vous prie, mon ami, de la lui soumettre. Puisque Son Altesse possède un orchestre, Elle pourrait avoir des morceaux composés par moi uniquement pour sa Cour, ce qui serait fort agréable, selon mes humbles lumières. Si Son Altesse voulait m'accorder la grâce de me commander par an un certain nombre de symphonies, quatuors, concertos pour instruments divers ou autres morceaux et m'allouer une certaine rétribution, Son Altesse serait servie plus vite et mieux, et moi, de mon côté, je travaillerais plus tranquillement, ayant un travail assuré. »

Le prince de Fuerstenberg laissa échapper la chance d'entendre pour la première fois des compositions inédites de Mozart et de pouvoir les réserver à sa petite cour. Il aurait cependant pu s'attacher Mozart, comme le prince Esterhazy s'était attaché Joseph Haydn. Et il aurait pu s'attacher le grand musicien dans des prix doux, car le traitement que l'empereur Joseph II accorda vers cette époque à Mozart en lui conférant le titre de *Hofkapellmeister* n'était que de 800 florins, soit à peine 2000 francs. Quelques semaines plus tard le 30 septembre 1786, Mozart écrivit donc de nouveau à son ancien domestique, et cette dernière lettre est des plus curieuses :

« TRÈS CHER AMI,

» Demain, la musique demandée partira d'ici par la poste. Vous trouverez la dépense pour les copies à la fin de cette lettre. Il est très naturel que quelques-uns de mes morceaux aient été envoyés à l'étranger. Mais ce sont des morceaux que je laisse partir exprès dans le monde, et je ne vous en ai envoyé les thèmes que parce qu'il est tout de même possible que ces morceaux ne soient pas parvenus jusque chez vous. Mais les morceaux que je réserve pour moi ou pour un petit cercle d'amateurs et de connaisseurs qui s'engagent à ne pas s'en dessaisir, ne peuvent pas être connus à l'étranger, car ils ne sont pas connus même ici. C'est le cas des trois concertos que j'ai l'honneur d'envoyer à Son Altesse. J'ai été inquiet en demandant, en dehors de la dépense totale pour les copies, des petits honoraires de 6 ducats par concerto, et je prie instamment Son Altesse de ne pas laisser sortir de ses mains ces concertos. Dans le concerto en *la* majeur se trouvent deux clarinettes. Si ces instruments manquent à la Cour, un copiste habile doit les transposer dans le ton approprié pour violon (première clarinette) et pour alto (seconde clarinette). En ce qui concerne la proposition que j'ai pris la liberté de faire à votre digne prince, je dois d'abord savoir quelles espèces de compositions Son Altesse

pourrait utiliser le mieux, et combien de chaque espèce. Elle désire que je fasse par an. Je dois savoir cela exactement pour pouvoir établir mes calculs. Je vous prie de me mettre aux pieds de Son Altesse et de me faire savoir sa volonté sous ce rapport. »

A cette lettre est jointe la note que voici :

NOTE

	Florins	Kreutzers
Les trois concertos sans partie de piano : 109 feuilles à 8 kreutzers. .	14	32
Les trois parties de piano : 33 1/2 feuilles à 10 kreutzers	5	35
Honoraires pour ces trois concertos : 18 ducats à 4 florins 30 kreutzers	81	—
Les trois symphonies : 116 1/2 feuilles à 8 kreutzers	15	32
Douane et transport	3	—
Total . .	119 fl.	39 k.

81 florins, soit 200 francs à peine ! Et pour gagner cette somme misérable, Mozart avait dû débourser préalablement presque la moitié, soit 100 francs environ !

Chronique de la Semaine

PARIS

Avant la première représentation de la *Prise de Troie* à l'Opéra.

La mise en scène à l'Académie nationale de musique de la *Prise de Troie* d'Hector Berlioz, qui doit voir le feu de la rampe au mois de novembre prochain (on l'espère du moins), nous amène à rappeler combien le maître de la Côte-Saint-André tenait à la représentation de son œuvre à l'Opéra. Dans sa correspondance, on suit, pas à pas, la genèse de la *Prise de Troie* et des *Troyens à Carthage*, qui, primitivement, ne formèrent qu'un seul poème lyrique. A Hans de Bülow, à Adolphe Samuel, à son féal Humbert Ferrand, à son fils Louis, à Auguste Morel,.. il donne les détails les plus intéressants sur la gestation de son œuvre, sur ses craintes, ses doutes, ses espérances. Berlioz considérait l'Opéra comme une sorte de théâtre privilégié de l'Empereur, « où l'on n'exécutait en fait d'ouvrages nouveaux que ceux des gens *adroits* à se faufiler de façon ou d'autre ». Il était cependant fort bien en cour (Napoléon III *regnante*), et il ne craignit pas de *se faufiler* aux Tuileries, soit dans les grands bals, soit dans les concerts, pour se faire voir du souverain et obtenir de lui son appui. Napoléon III qui, bien qu'aimant fort peu la musique, croyait devoir protéger les arts, s'intéressait dans une certaine mesure à l'œuvre de Berlioz et ce dernier en avait eu les preuves. En outre, le comte de Morny et le président du Conseil d'Etat faisant partie, tous les deux, de la Commission de l'Opéra, avaient lu le poème, l'avaient trouvé beau et parlaient en sa faveur. Aussi Berlioz attribuait-il les résistances qu'il rencontrait au directeur de l'Opéra, « à un demi-homme de lettres, *qui ne croit pas à l'expression musicale* et trouve que les paroles de la *Marseillaise* vont aussi bien sur l'air de la *Grâce de Dieu*, que sur celui de Rouget de Lisle ».

Berlioz retourna aux Tuileries : l'Empereur lui serra la main en passant et se montra bien disposé; « mais il a des batailles à commander..... les Grecs, les Troyens, les Carthaginois, les Numides, cela se conçoit, ne doivent guère l'occuper ». En outre, Berlioz trouve que les artistes du chant de l'Opéra ne sont pas en possession de moyens suffisants pour représenter certains rôles. Tels ceux de Cassandre, de Didon..... « Comment, ajoute-il, voir massacrer, par exemple, le dernier monologue de la reine de Carthage : *Je vais mourir* » ?

A un moment donné, il reprend espoir. Royer, le directeur de l'Opéra, pressé par l'opinion publique, s'occupe des *Troyens* et demande à l'auteur un changement important au premier acte, concession que celui-ci fait sans raideur ni récriminations. Puis Berlioz rencontre aux Tuileries l'Impératrice qui lui demande quand elle pourra entendre les *Troyens* : « Je ne sais trop, madame, — répond-il avec une certaine franchise; — mais je commence à croire qu'il faut vivre cent ans pour pouvoir être joué à l'Opéra ». En attendant, Berlioz lit son poème un peu partout, exécute même des fragments de sa partition chez divers amateurs, notamment chez M. Edouard Bertin; puis il fait graver la partition piano et chant, sur la première page de laquelle il inscrit la dédicace suivante : *Divo Virgilio.* Au mois de février 1862, ses espérances reprennent : le ministre d'Etat a donné à Royer l'ordre de mettre les *Troyens* à l'étude, aussitôt après l'opéra de Gevaert. Mais quelques semaines après, il rompt définitivement avec l'Opéra et accepte les propositions du directeur du Théâtre-Lyrique, M. Carvalho. On sait ce qui se passa à ce théâtre qui, n'étant ni assez riche ni assez grand pour mettre en scène la *Prise de Troie*, ne monta que la seconde partie de l'œuvre, celle ayant pour titre : *Les Troyens à Carthage*, divisée en cinq actes et un prologue, dont la distribution des rôles fut ainsi faite : Didon (Charton-Demeur), Anna, sœur de Didon (Marie Dubois), Ascagne, fils d'Enée (Esta-

gel). — Enée (Monjauze), Narbal (Petit), Panthée (Peront), Iopas (De Quercy), Hylas (Cabel). La première représentation eut lieu le 4 novembre 1863, et le succès, auquel avait cru Hector Berlioz dès le début, ne se maintint pas. Les *Troyens à Carthage* n'eurent que vingt et une auditions.

Quant à la *Prise de Troie*, divisée en trois actes, elle ne fut jamais donnée à l'Opéra et on lui préféra le *Tannhæuser* de Richard Wagner, dont la chute remplit de joie Berlioz. Il se serait montré plus grand en oubliant l'injustice que lui avait été faite et en jugeant sans parti-pris une œuvre superbe, que le public d'alors ne pouvait comprendre, mais dont lui, Berlioz, aurait dû reconnaître toutes les beautés. Il devait aussi se rappeler la portée de la lettre qu'il adressait le 3 novembre 1858 à son ami Humbert Ferrand, et dans laquelle il s'exprimait ainsi : « Cet ouvrage (*les Troyens*) me donnera sans doute beaucoup de chagrins; je m'y suis toujours attendu, *je supporterai donc tout sans me plaindre.* »

La *Prise de Troie*, que monte aujourd'hui l'Académie nationale de musique, n'a été connue en France que par les auditions qu'en donnèrent aux concerts, c'est-à-dire sans décors, au mois de décembre 1879, MM. Colonne et Pasdeloup.

A l'Opéra, elle verra le jour pour la première fois trente années après la mort de celui qui la créa avec un si vif enthousiasme !

HUGUES IMBERT.

⚜

Après nos trois premières scènes lyriques, c'est le tour des scènes secondaires, vulgairement dites d'opérette, de rouvrir leurs portes. Les Bouffes sont en retard, mais la Gaîté a fait une reprise convenable des *Mousquetaires au Couvent* de M. Varney. La partition, qni date de près de vingt ans, a encore une très agréable et pimpante fraîcheur et les motifs de danse que le musicien y a ajoutés car sur cette scène il faut toujours élargir, comme on sait, et faire danser), non seulement ne déparent pas, mais sont parmi les pages les plus réussies de l'œuvre. Avec un sujet amusant et même d'une bouffonnerie décente malgré la légèreté du titre, c'est là un spectacle de famille ou peu s'en faut.

L'interprétation est aimable et bonne, sans éclat. Il est certain qu'elle ne vaut pas, sur plus d'un point, celle de la dernière reprise des Bouffes, il y a deux ans, je crois, qui comptait Piccaluga, d'une bouffonnerie fine et de bon ton dans Brissac, Hittemans, d'une gaieté discrète dans Bridaine, et la charmante Alice Favier. Mais M. Paul Fugère a sa fantaisie et sa verve coutumières; M^lles Deberio et Théry, leur bonne humeur et leur grâce avenantes; M^lle Myriel, une nouvelle venue, une voix d'une pureté exquise (dans Marie) à défaut d'expérience ; MM. Lucien Noël et Larbaudière enfin, de la voix, à défaut d'autre chose.

H. DE C.

⚜

La représentation de *Salammbô* annoncée pour mercredi à l'Opéra a été remise à une date ultérieure par suite d'une indisposition de M. Saléza. On a donné, à la place de l'œuvre de Reyer, *Lohengrin* avec M^lle Ackté, M. Vaguet, M^lle Picard, MM. Bartet, Chambon et Donailler comme interprètes. Les chœurs ont été médiocres ; l'orchestre, au contraire, fut excellent.

⚜

Après avoir fait une brillante réouverture avec *Martha* et *Si j'étais roi*, où viennent de débuter deux ténors d'avenir, MM. Moisson et Dantu, le Théâtre-Lyrique de la Renaissance va donner la *Bohème* de Leoncavallo.

Viendront ensuite de nombreuses nouveautés : *Daphnis et Chloé*, de M. Henri Maréchal ; l'*Hôte*, de M. Léon Missa ; *Flamenca*, de M. Lucien Lambert ; la *Belle au bois dormant*, de M. Silver; le *Vieux de la montagne*, de M. Canoby, jointes aux reprises d'*Obéron*, du *Barbier de Séville* et du *Duc de Ferrare*, à celle de la *Reine de Saba*, de Gounod, qu'il sera curieux de voir réapparaître à la scène. Le tout interprété par une troupe très choisie qui comprend, entre autres noms, ceux de MM. Cossira, Leprestre, Soulacroix, Ghasne, M^mes Leclerc, Parentani, Martini, Thévenet, et par un orchestre conduit par M. Danbé.

Au Théâtre-Lyrique, désormais implanté à Paris, où il est si utile aux musiciens, il ne manque plus que la subvention gouvernementale. Elle sera demandée lors de la prochaine discussion du budget : il est permis de penser que le Parlement ne la lui refusera pas.

⚜

Proserpine, la partition quelque peu méconnue de M. Camille Saint-Saëns, qui fut représentée le 15 mars 1887 sur la scène de l'Opéra-Comique, et plus récemment au théâtre du Capitole, à Toulouse, en février 1895, sera reprise dans un avenir prochain à la salle Favart.

Les principaux interprètes à la création de l'œuvre étaient M^mes Salla, Simonnet, MM. Taskin, Herbert, Cobalet, etc.

Les rôles, aujourd'hui, seront ainsi répartis :

Sabatino	MM.	Clément.
Squarocca . . .		Isnardon.
Renzo		Vieulle.
Orlando		Devaux.
Ercole.		Dangès.
Gil		Barnolt.
Angiola	M^mes	Mastio.
Une religieuse . .		Pierron.

Seul, le rôle de Proserpine n'est point encore distribué.

⚜

On parle d'un nouvel oratorio de M. Massenet, qui aurait pour titre : *La Terre promise.*

⚜

Lundi prochain, 2 octobre, le nouveau règlement de la caisse de retraite entrera en vigueur à la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique.

Ce nouveau règlement combine ingénieusement l'emploi des ressources de la caisse sociale avec la participation de la caisse nationale des retraites pour la vieillesse. Il permettra à certains sociétaires de toucher jusqu'à 1,200 francs de pension annuelle, sans préjudice du capital qui, à leur mort, fera retour à leurs héritiers.

⚜

M. L. Breitner reprend ses cours et leçons dès le 1er octobre, 5, rue Daubigny.

BRUXELLES

Le besoin d'une reprise de la *Muette de Portici* se faisait aussi vivement sentir que celui d'une reprise de la *Favorite !* La foule qui assistait à la représentation de l'œuvre d'Auber a mis à l'applaudir un enthousiasme extraordinaire : frénésie patriotique intense, frisson révolutionnaire, tout était 1830 à souhait, y compris la *Muette* ellemême. Si la représentation avait pris date deux mois plus tôt, l'Europe centrale aurait fort probablement compté une république de plus.

Le principal succès est allé à MM. Imbart de la Tour et Seguin, très emballés dans le fameux duo du second acte. M. Imbart a dit avec beaucoup de charme, quoiqu'il eût réclamé l'indulgence, l'air « du sommeil ». Succès d'estime pour les autres artistes. Un bon point à la régie pour la manière vivante dont est réalisé le tableau de la révolution.

Quant à la *Favorite*, M. H. de Curzon en a parlé encore ici la semaine dernière, en termes plutôt indulgents. L'exécution de la Monnaie contribuait, en beaucoup de parties, à répandre un ennui uniforme et profond !

M. Jérome est un Fernand à la voix souple; M. De Cléry, un Alphonse claironnant; et Mme Hofer, probablement mal disposé, n'a eu des accents vraiment dramatiques qu'au dernier acte.

Les chœurs, très inférieurs (à noter le goût qui a présidé au choix des teintes dans les costumes de ces dames de la cour) !— et l'orchestre, digne des meilleurs jours du Waux-Hall, avec batterie renforcée !

⚜

C'est fin novembre, au plus tard dans les premiers jours de décembre, que la Monnaie donnera sa grande première : *Thyl Ulenspiegel*, drame lyrique en trois actes et quatre tableaux de MM. Lucien Solvay et Henri Cain pour les paroles et Jan Blockx pour la musique.

L'*Eventail* nous avertit que l'œuvre n'est pas tirée du roman-poème de Charles De Coster. MM. Solvay et Cain, sont simplement partis du même point de départ, avec les mêmes personnages légendaires, placés à la même époque.

Voici la distribution des rôles :

Thyl, M. Imbart de la Tour; Lamme Goedsack, M. Gilibert; Thomas, M. Dufranne; Vargas, M. Pierre d'Assy; Hans, M. Cazeneuve.

Nelle, Mlle Ganne ; Soetkin, Mlle Goulancourt; Clara, Mlle Mativa.

Restent à distribuer trois petits rôles : Claes, père de Thyl, et deux moines.

Titres des actes : Premier acte : *La Ville de Damme, près de Bruges*; deuxième acte : *Dans une forêt*; troisième acte; premier tableau : *L'Auberge de maître Thomas*; deuxième tableau : *Le Siège de Maestricht.*

Les décorateurs MM. Devis et Lynen s'entourent de tous les documents, voulant faire œuvre originale, exacte, pittoresque, sortant des banalités. Ils se sont adjoint M. Amédée Lynen, l'illustrateur de l'*Ulenspiegel* de De Coster, l'artiste qui connaît le mieux la vieille Flandre, pour leur fournir des croquis, des dessins, des aquarelles, et aller travailler sur place, là où se sont passés les événements du drame et de la légende, au XVIe siècle. Il est parti cette semaine pour Maestricht, recueillir des documents précis.

⚜

La saison des concerts symphoniques promet d'être brillante.

La société des Concerts Ysaye vient de faire connaître le programme intégral de ses six concerts d'abonnement et des deux concerts extraordinaires qu'elle compte donner cet hiver. Ainsi que nous l'avons déjà dit, les quatre premiers concerts d'abonnement seront dirigés par M. Eugène Ysaye. En voici le programme :

Premier concert, 28-29 octobre, avec le concours de M. Jacques Thibaud, violoniste, et du Choral mixte, sous la direction de M. Léon Soubre : L. Van Beethoven, Ouverture d'*Egmont;* Ed. Lalo, *Concerto* de violon en *fa*, exécuté par M. J. Thibaud; Henri Duparc, *Lénore*, poème symphonique; C. Saint-Saëns, *Habanera*, exécutée par M. J. Thibaud; Erasme Raway, Fragment du drame lyrique *Freya*, pour orchestre et chœurs : le Choral mixte (première exécution à Bruxelles).

Deuxième concert, 25-26 novembre, avec le concours de M. Scheidemantel, le baryton des théâtres de Bayreuth et de Dresde : Jaques-Dalcroze, ouverture de la comédie lyrique *Sancho*

(première exécution); Francis Magnard, troisième *Symphonie* (première exécution); pièces de chant par M. Scheidemantel; Don Lorenzo Perosi, intermède de l'oratorio *Il natale del Redentore;* Julien Tiersot, *Halewyn*, poème symphonique (première exécution); scène de Wagner, chantée par M. Scheidemantel; R. Wagner, ouverture de *Faust.*

Troisième concert, 9-10 décembre, avec le concours de Raoul Pugno, pianiste : R. Schumann, *Symphonie* en *si* bémol; Alexis de Castillon, *Concerto* pour piano et orchestre : M. R. Pugno (première exécution); Vincent d'Indy, Variations symphoniques d'*Istar*; Th. Ysaye, *Fantaisie populaire*, pour piano et orchestre : M. R. Pugno (première exécution); G. Bizet, ouverture de *Patrie.*

Quatrième concert, 10-11 février, avec le concours de Mme Ellen Gulbranson de l'Opéra de Berlin et du théâtre de Bayreuth : Jongen, *Symphonie* (première exécution); L. Van Beethoven, *Ah! perfido* par Mme Gulbranson ; C.-A. Debussy, prélude à l'*Après-midi d'un Faune* (première exécution); J. Svendsen, *Zorahayada*, poème symphonique (première exécution); R. Wagner, scène par Mme Gulbranson ; Fr. Liszt, *Gœthe-Marsch.*

Le programme des deux concerts d'abonnement dirigés par M. Félix Mottl, le 10-11 mars et le 31 mars-1er avril, n'est pas encore déterminé. Mais le dernier sera entièrement consacré à Richard Wagner.

Le premier concert extraordinaire sera donné par M. Eugène Ysaye, avec l'orchestre de la société, le 30-31 décembre.

Programme : J.-B. Rameau, *Suite d'orchestre*; J.-S. Bach, *Concerto* pour violon en *mi* majeur; Cherubini, ouverture; L. Van Beethoven, *Concerto* pour violon; Rimsky-Korsakoff, *Fantaisie* pour violon ; C. Saint-Saëns, *Morceau de concert* pour violon; E. Chabrier, *Joyeuse Marche.*

Le deuxième concert extraordinaire, à la mémoire d'Ernest Chausson, se donnera en janvier, probablement le soir dans la salle du théâtre du Parc, avec le concours de Mme J. Raunay, de MM. R. Pugno, Eugène Ysaye, Marchot, Van Hout, ten Have, Jacob et de l'orchestre de la Société. Programme : *Quatuor*, pour cordes et piano (MM. Pugno, Ysaye, Van Hout et Joseph Jacob); *Poème de l'Amour et de la Mer*, pour chant et orchestre : Mme J. Raunay; *Poème*, pour violon : M. E. Ysaye (première exécution); *Chanson perpétuelle*, pour chant et orchestre : Mme J. Raunay ; (première exécution); *Concerto* en *ré*, pour piano, violon et quatuor (sextuor); *Viviane*, poème symphonique.

Fidèle à sa tradition novatrice, la Société des Concerts Ysaye fait, on le voit, une large place à la nouvelle école, sans négliger les classiques et les maîtres consacrés.

Le nombre d'œuvres inédites ou inconnues à Bruxelles s'élève au chiffre de quatorze.

Pour l'abonnement et tous renseignements, s'adresser à la maison Breitkopf et Härtel, Montagne de la Cour, 45.

⚜

D'autre part, M. Joseph Dupont vient d'adresser à ses abonnés la circulaire annoncant la prochaine campagne des Concerts populaires.

Au nombre de quatre, ils seront donnés, comme les années précédentes, au théâtre royal de la Monnaie.

Le premier concert, avec le concours de M. Van Rooy, du théâtre de Bayreuth, est fixé au 5 novembre; le second, sous la direction de M. Hans Richter, aura lieu le 3 décembre. Le troisième concert sera donné avec le concours de M. Ferruccio Busoni, pianiste; le quatrième sera dirigé par Richard Strauss.

Notre excellent confrère l'*Eventail* nous apprend que M. J. Dupont fera entendre, pour la première fois à Bruxelles, la symphonie *Le Nouveau Monde* de Dvorack (Hans Richter), le *Don Quichotte* et *Heldenleben* (Richard Strauss). Il y aura, en outre un concert supplémentaire sous la direction de Rimsky-Korsakoff, probablement en mars prochain.

Là aussi, il y aura du nouveau.

Le bureau d'abonnement est ouvert chez MM. Schott frères, 56, Montagne de la Cour.

⚜

M. J. De Geynst, dans le *Messager de Bruxelles* demande une réforme complète de l'enseignement de la musique dans les athénées et les écoles moyennes. Il émet notamment ces excellentes observations :

« Puisque nous nous occupons de l'enseignement de la musique, on nous permettra de constater que sur cent personues prises dans la classe cultivée de la société, on n'en trouve pas dix qui aient quelques notions de l'histoire de la musique.

» Pour la généralité, Weber, Gluck, Schumann, Beethoven, Mozart, sont des musiciens; leur place dans l'histoire de la musique n'est pas assignée pour eux. Et c'est ainsi qu'il se fait, à notre époque où les auditions musicales deviennent plus en plus fréquentes, que parmi l'auditoire une minorité insignifiante possède quelque connaissance des œuvres interprétées. Pour beaucoup, Auber ou Wagner, Beethoven ou Mozart, Spontini ou Bach, sont tout simplement des « musiciens ». La forme, la tendance, la « psychologie » de leur art, passent inaperçues. La musique est pour eux une succession de sons, sans plus, ou, comme on l'a dit, le plus désagréable des bruits.

» L'enseignement moyen devrait comporter des notions sur l'histoire de la musique. Il ne suffit pas d'apprendre aux élèves leurs notes ; la plupart du temps, ils ont toutes les peines du monde à déc-

poser une mesure. Distinguer un ton mineur d'un ton majeur devient pour eux une épreuve insurmontable. C'est, en somme, la faillite totale de l'enseignement de la musique dans les écoles moyennes et les athénées. Le rapport triennal le constate pour la quatrième fois! »

⚜

M. Van Winckel rouvrira son cours de violoncelle le 10 octobre prochain, rue de la Pépinière, 1.

CORRESPONDANCES

DRESDE. — Il vient de s'ouvrir au Kaiser-Palast, une nouvelle agence pour théâtres et concerts, sous le nom de Bühnenhort-Dresden. Le directeur, Emil Conrad, qui s'occupera de tous engagements de chanteurs et d'exécutants, a organisé dans son propre immeuble une scène où pourront avoir lieu les auditions. Cette création ne manquera pas d'être appréciée par le monde artistique; nous aurons ainsi, espérons-le, la visite des artistes qu'éloignait de Dresde le désavantage de devoir traiter avec un unique agent.

M. Lamperti — non la direction — a présenté au Hoftheater une nouvelle Vénus, sous les traits d'une de ses élèves, Mlle Salvi. Le succès n'a pas répondu aux espérances du maître italien. Oubliant que Vénus est l'idéale déesse de l'amour, Mlle Salvi s'est montrée simplement bourgeoise, ce qui rendait tout à fait invraisemblable l'entraînement irrésistible de Tannhæuser. Aussi n'a-t-on pas été obligé de limiter pour elle le nombre des rappels, ils n'ont pas même atteint le maximum : trois après chaque acte, six à la fin, selon le règlement actuel. Sauf les jours d'enthousiasme extraordinaire, le compte des six y est rarement; on est bien trop pressé de courir au vestiaire! Cette réglementation semblerait donc superflue; cependant, elle convient à certain public à qui l'on peut sérieusement interdire la consommation du chocolat (tablettes ou pastilles) pendant le spectacle. Gageons que c'est un pas ingénieusement dirigé vers la suppression des saucisses. ALTON.

GAND. — Le nouveau Théâtre flamand, que la ville a fait élever sur l'emplacement dégagé entre l'antique beffroi et la cathédrale de Saint-Bavon, ouvrira officiellement ses portes, pour la première fois, le jour même où paraîtront ces lignes. Par une délicate attention, le directeur M. Wannyn, a invité, mardi dernier, les membres de la presse à visiter complètement les installations nouvelles, qui, sans être absolument terminées, permettront cependant aux pensionnaires de la troupe flamande de se faire entendre dans de bonnes conditions.

Une façade élégante, un emploi judicieux des marbres et des cuivres, des statues et ornements en bronze, dont l'installation n'est point encore achevée, un orchestre établi dans de bonnes conditions, rappelant un peu celles de l'orchestre de Bayreuth, avec l'emploi de lampes électriques adaptées à chaque pupitre, en un mot la mise en œuvre de toutes les ressources et de tous les perfectionnements modernes, donne à l'ensemble du monument, à l'intérieur comme à l'extérieur, un aspect de délicate harmonie, de gaieté qui ne peut en aucun cas nuire au genre d'œuvres à exécuter.

Les locaux destinés à recevoir les décors et les accessoires sont spacieux et ont des issues directes sur la voie publique.

La scène mesure environ quinze mètres dans la largeur et douze mètres dans la profondeur. Au surplus, elle ne sera nullement encombrée, comme jadis au Théâtre Minard, par les châssis des coulisses et les accessoires nombreux, qui après avoir servi seront remis immédiatement dans les magasins du fond.

L'éclairage, en particulier a été l'objet de soins attentifs. On a adopté un système d'électricité dont la puissance peut être réglée à volonté et qui permettra d'imiter d'une manière parfaite les phénomènes lumineux naturels. Les anciens appareils appelés « jeu d'orgue » ont été, croyons-nous, bannis.

La salle, de dimensions raisonnables, est surmontée d'un plafond plat, et non d'une rotonde. Au point de vue de l'acoustique, elle aura le grand avantage de réfléchir toujours les sons de la voix et des instruments d'une façon égale.

On a supprimé le lustre central. Des poires électriques sont disposées en forme de couronne au centre du plafond et sont munies de réflecteurs spéciaux. La lumière électrique est partout répandue à profusion.

Quant à l'orchestre, il est presque totalement dissimulé aux regards du spectateur « d'en bas ». Il est creusé très en contre-bas des fauteuils, sans toutefois s'étendre sous le proscenium. De certaines places, on pourra toujours « plonger » dans l'orchestre, quelle que soit sa disposition. Disons enfin que la salle peut contenir treize cents personnes.

Il y aurait cependant quelques critiques à faire; mais où la critique ne s'exerce-t-elle pas? Tout d'abord, l'agencement des loges nous semble très défectueux; elles sont, en effet, dirigées non vers la scène, mais à angle droit vers les parois latérales de la salle! Dans ces conditions, l'auditeur devra se livrer à une véritable gymnastique du torse pour pouvoir suivre le jeu des acteurs. Ensuite, il y aura, croyons-nous, une

modification à introduire aux cloisons séparant les loges du mur du fond. Actuellement, il y a des boiseries en chêne d'une hauteur de un mètre à un mètre cinquante à peu près, contre lesquelles le son se heurtera pour la seconde fois avant d'atteindre les murs du fond. En outre, qu'il nous suffise de mentionner, étant forcé de restreindre cet article, l'impossibilité pour les spectateurs placés aux deuxième et troisième rangées du second rang de voir ce qui se passe sur la scène, à moins de rester debout, et encore!

Quoi qu'il en soit, le nouveau Théâtre flamand nous paraît, dans son ensemble, bien conçu.

De Witte Kaproenen, musique d'Osc. Roels, servira de pièce de début, dimanche. M. Wannyn nous promet pour bientôt, outre le répertoire courant, *Préciosa* de Weber et *Herbergprinces* (en flamand) de Blockx.

Voilà qui est d'excellent augure! MARCUS.

LA HAYE. — Le Wagner Verein néerlandais annonce pour le 9 et le 10 novembre, sous la direction de M. Henri Viotta, au Théâtre communal d'Amsterdam, deux représentations de la *Valkyrie*, avec le concours de M^mes^ Gulbranson (Brunnhilde), Rosa Sucher (Sieglinde), Reuss Belce (Fricka), MM. Van Rooy (Wotan), Burgstaller (Siegmund) et Heidkamp (Hunding).

L'Opéra royal français de La Haye rouvrira ses portes le 30 septembre avec le *Faust* de Gounod. La troupe d'opéra-comique tiendra le répertoire pendant le mois d'octobre, et le grand-opéra n'entrera en scène qu'à partir du 1er novembre. Les principaux artistes de la nouvelle troupe de MM. van Bylevelt et Lefèvre sont : Mmes Rosa Feldy, falcon; Loventz et Frémont, chanteuses légères; Corsetti, dugazon; Galli-Marié; Lambert, seconde dugazon; Lesœur, première chanteuse d'opérette; MM. Castleman, premier ténor de grand-opéra; Paul Gautier, premier ténor léger; Bellordre, deuxième ténor léger; Gardon, trial; Letellier et Villars, laruettes; Piens, baryton de grand-opéra; Bourgeys et Cazaux, barytons d'opéra-comique; Greil, basse noble; Dons, basse chantante; Barwolf et Warnots, chefs d'orchestre, et un corps de ballet de douze danseuses. La direction nous promet comme nouveautés : *Cendrillon* de Massenet, la *Vivandière* de Godard, la *Vie de Bohème* de Puccini, peut-être aussi le *Roi de Lahore* de Massenet, et comme reprises : la *Flûte enchantée* de Mozart, *Joseph* de Méhul, avec les récitatifs de Bourgault-Ducoudray, *Moïse* de Rossini et le *Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer.

Aux concerts philharmoniques du Concertgebouw, à Amsterdam, et de Diligentia, à La Haye, on a déjà contracté des engagements avec Mmes Erika Wedekind, Marcella Pregi, Thérèse Behr et M. Messchaert pour le chant; avec les pianistes Lamond, Gabrilo Neitch et Mme Carreno; avec Hugo Becker, le célèbre violoncelliste, et avec les violonistes Burmester et Mme Saenger-Sethe.

Un nouveau chœur *a capella* s'est formé à Amsterdam, sous la direction de Johan Messchaert, dont on dit le plus grand bien. Après une tournée dans les villes principales de la Hollande, ce chœur se fera entendre en Allemagne et en Belgique. ED. DE H.

LONDRES. — Les Anglais ne se fatiguent pas des *festivals*. Nous en avons eu quatre en quelques semaines : Norwich, Sheffield, North Staffordshire et Worcester.

On nous annonce maintenant que la ville de Scarborough, jalouse du succès de ses sœurs, célébrera le sien, son premier, les 18 et 19 octobre. Les chœurs sont prêts; M. Cowen est nommé chef d'orchestre pour les deux jours; cinq solistes sont engagés : Mlles Hellen Jaxon et Florence Oliver, MM. Andrea Black et Lloyd Chandos, pour le chant; Mlle Fanny Davies tiendra le piano. Aucune nouveauté ne sera exécutée. On se contentera du répertoire courant.

A Worcester, nous avons entendu la *Hora novissima* de M. Horatio Parker, le compositeur nord-américain. Venant après le *Messie* de Hændel et divers fragments de Smetana et de Richard Wagner, mal exécutés et mal chantés, la bonne exécution de cette œuvre a été une des grandes causes de sa réussite. Le chef d'orchestre, bon musicien, peu habitué à diriger des masses chorales et instrumentales, s'est montré très insuffisant dans le *Stabat Mater* de Palestrina. Après tout, on ne peut pas rejeter tout le mal sur le dos du chef. Ce n'est pas de sa faute s'il manque de pratique!

Les organisteurs devraient réfléchir sérieusement avant de confier une si lourde tâche à un jeune chef qui n'a pas eu le temps d'acquérir toutes les connaissances nécessaires.

Le succès du festival n'a pas été grand, mais comme les amateurs de musique en province ne se plaignent pas, on ne fera rien pour améliorer cet état de choses. Parmi les nouveaux maîtres chanteurs de l'Angleterre, les Beckmesser sont malheureusement trop nombreux.

L'œuvre de Horatio Parker nous a surpris par la vigueur des parties chorales qui, tout en attestant beaucoup de science, ne cessent jamais d'être intéressantes. Il n'en est malheureusement pas de même des soli. Ceux-ci commencent bien généralement, mais l'intérêt diminue à mesure qu'on avance. La mélodie de M. Parker rappelle un peu celle de Charles Gounod. Elle paraît un peu vieille dans sa trop grande symétrie.

Il faut pourtant en excepter les deux soli, pour baryton et contralto.

Le mérite de la partie chorale, c'est que M. Parker n'oublie jamais qu'il écrit pour la voix. Le

tout est chantant, bien écrit. Cette souplesse d'écriture vocale se remarque dans le chœur *a capella Urbs Syon unica*. Il est assez facile d'écrire dans ce genre des pièces qui rappelleront la vieille musique d'église, qui seront un pastiche de Palestrina; mais M. Parker y a infusé un certain esprit moderne qui cadre admirablement avec le reste de l'œuvre.

Ecrite avant sa trentième année, *Hora novissima*, est presque une œuvre de jeunesse. Espérons que la *Légende de saint Christophe*, sa dernière partition, exécutée l'an dernier aux Etats-Unis, nous apportera une œuvre digne d'un si beau commencement.

Les concerts-promenades de Covent-Garden n'existent plus. Après une exploitation de quinze jours, les directeurs ont fermé boutique.

Il est vrai de dire que les programmes n'avaient pas d'intérêt, et qu'il n'y avait aucun artiste marquant.

Les concerts de la Queen's Hall ont, à cause de cela, prolongé leur saison de quinze jours.

Nous y avons entendu une symphonie de Michel Haydn, frère de Joseph.

Cette symphonie, en *ut* majeur, a été découverte il y a quelques années par le maître de chapelle de l'abbaye des bénédictins à Kremsmünster. Elle fut exécutée il y a cinq ans au Conservatoire de Leipzig. C'est une œuvre médiocre.

Vendredi dernier, M. Wood nous a fait entendre le prélude du *Bærenhauter* de Siegfried Wagner. Ce prélude est agréablement écrit, sans prétention. Son défaut est de manquer d'originalité.

P. M.

MULHOUSE. — M. Edgard Rueff, musicien distingué, qui s'est révélé ces derniers temps comme compositeur sérieux, organise pour la saison prochaine une série de six concerts d'abonnement.

Nous avons sous les yeux le programme de ces séances musicales, et nous n'hésitons pas à dire que la combinaison en est excellente. Le premier concert comporte, avec le concours de M^lle^ Flahaut, de l'Opéra de Paris, et de M. F. Le Borne, compositeur, qui dirigera sa *Symphonie dramatique*, poème d'orchestre n° 3, des œuvres de Richard Strauss, Beethoven, Gluck et Wagner.

M. Eug. Ysaye se fera entendre au second concert; il jouera le *Concerto* en *si* mineur de Saint-Saëns, la *Romance* en *sol* de Beethoven, et le *Walter's Preislied* de Wagner-Wilhelmy. Au même concert, nous entendrons la *Symphonie* en *ré* mineur de César Franck, le prélude de *Hænsel et Gretel* de Humperdink, la *Fête dans le temple de Jupiter* de E. Tinel.

Le troisième concert sera réservé au concours de M^lle^ Clotilde Kleeberg, et le quatrième sera dirigé par M. Mottl et rehaussé par la voix de M^me^ Mottl.

M. Willy Burmester, de Hambourg, figure au programme du cinquième concert et exécutera le *Concerto* de violon de Beethoven, un *Air* de Bach et *Nel cor più non mi sento* de Paganini-Burmester. L'ouverture du *Freyschütz* de Weber, la *Symphonie* en *ut* majeur de Mozart, les fragments de *Psyché* de Franck et l'*Enchantement du Vendredi-Saint* de Wagner complètent ce programme, qui fera les délices des éclectiques.

Le sixième concert comporte, entre autres numéros très intéressants, la *Symphonie* n° 3 de Brahms, la Marche des pèlerins d'*Harold en Italie* de Berlioz, le prélude d'*Amor et Ked* de Lazzari et le prélude des *Maîtres Chanteurs* de Wagner. M. Busoni, le grand pianiste, figure également au programme, et comme ce sera la première fois qu'on l'entendra à Mulhouse, il est une des principales attractions.

Souhaitons plein succès aux efforts très méritoires de M. Rueff. Il tente une entreprise hardie, mais les difficultés de tout genre ne sont pas faites pour le décourager. Nous espérons que le public mulhousien le secondera et lui saura gré du complet désintéressement qu'il apporte à une œuvre qu'il n'envisage qu'au point de vue purement artistique.

Disons, pour terminer, que l'orchestre de M. Rueff se compose de quatre-vingts musiciens, dont les chefs de pupitres sont tous à la hauteur de leur tâche; que les concerts auront lieu au Cirque, confortablement aménagé pour la circonstance, et où l'orchestre trouvera sa place sur une partie de la piste, munie d'une estrade à gradins, comme chez Lamoureux.

OSTENDE. — La saison a pris fin; la symphonie s'est dispersée et, le Kursaal fermera ses portes dans quelques jours. Au point de vue purement musical, le mois de septembre n'a guère été plus intéressant que les précédents. Nous avons entendu successivement, comme solistes, M^lle^ Lallemand, de Colmar, les deux rossignols belges M^me^ Dyna et M^lle^ Dynette Beumer, M^lles^ Verlet, Ramaeckers, Van Steenkiste, le ténor Duffaut, de l'Opéra, le baryton De Backer, qui a chanté un superbe fragment du *Sinaï* de Paul Gilson, enfin M^lle^ Litvinne, ex-pensionnaire de la Monnaie et de l'Opéra.

Cette dernière mérite une mention spéciale, car elle s'est montrée artiste supérieure en chantant de sa belle voix chaude et souple, égale et puissante, la *Mort d'Iseult*, cette péroraison sereine et résignée du drame le plus douloureusement passionné qui soit. Il y avait quelque audace à vouloir imposer cette page sublime à l'admiration d'un public inattentif et frivole entre tous. Mais M^lle^ Litvinne y a mis des accents d'une telle intensité d'expression que tout le monde a été subjugué et que son succès a été énorme.

Au onzième concert artistique, M^lle^ Bachelet, pianiste de Liége, à joué une œuvre peu connue

en Belgique : le *Concerto* d'Edouard Schütt, très intéressant et d'une facture serrée. La première partie est d'un style sévère non sans élévation, l'*andante* d'une belle venue mélodique, et le *finale*, en rythme de tarentelle, est fort brillant. Ce *Concerto* est très difficile, tant pour l'orchestre que pour le piano. Mlle Bachelet s'en est tirée avec honneur et s'est fait chaleureusement applaudir.

Au dernier jeudi artistique, nous avons eu Mlle A. Pardon, une excellente élève de l'éminent maître C. Gurickx. Bonne musicienne, elle a révélé de solides qualités de style et de technique, la belle probité du jeu qui distingue les élèves de ce professeur dans le *Concerto* en *sol* de Mendelssohn. Elle en a rendu avec charme les inspirations élégantes et mélodieuses, d'une forme si personnelle. Mlle Pardon a joué encore, en virtuose, la *Douzième Rapsodie* de Liszt.

Voilà pour les solistes du mois de septembre. L'orchestre, habilement dirigé par M. Rinskopf, a donné quelques nouveautés, notamment un fragment de concerto pour orgue et orchestre d'Ernesto Bossi, de Venise ; l'*adagio* que nous avons entendu est intéressant, inspiré et fort bien fait.

Pour le reste, c'est toujours le même genre de musique d'ordre inférieur, d'où émergent comme des points lumineux les plus connues des pages symphoniques de Wagner. La musique belge a été, cette année, plus négligée encore que de coutume. Nos compositeurs nationaux, qui ont tant de peine à pénétrer à l'étranger, ne parvenant même pas à se faire jouer dans le pays rencontrant partout la même indifférence tranquille. N'est-ce pas navrant ?

En somme, M. Rinskopf, le jeune capellmeister du Kursaal, a suivi les préférences du public, sans chercher à les modifier, ni à les guider vers un idéal supérieur. Que voulez-vous ? Il faudrait être Hercule pour nettoyer ces écuries d'Augias.

Et si nous avions encore, comme en ces dernières années, la compensation de quelques beaux concerts classiques. Mais alors que l'on se défend bien de vouloir les supprimer, il se trouve toujours une raison ou un prétexte pour ne pas les donner, et c'est ainsi qu'après avoir eu sept séances classiques en 1897, année de leur fondation, et quatre séances en 1898, nous n'en avons eu que deux cette saison-ci.

Ce sont pourtant, chaque année, de beaux projets, de brillantes promesses. Ah ! si M. Rinskopf savait vouloir et persévérer ! S'il pouvait se soustraire à l'influence amollissante des quotidiennes besognes ! Avec l'admirable orchestre, si souple et si compréhensif dont, il dispose, avec l'argent qui ne manque pas ici, l'on pourrait faire beau et grand ; épurer et relever le répertoire courant ; créer à Ostende, avec les éléments vocaux de la ville, unis à ceux de Bruges et de Gand, une institution pareille à celle des festivals rhénans.

Voilà une tâche noble et glorieuse pour l'artiste qui voudrait la comprendre. Et Léon Rinskopf, qui a tant de qualités, serait de taille à la réaliser.

L. L.

NOUVELLES DIVERSES

M. Ed. Colonne avait adressé à Edward Grieg l'invitation d'aller diriger à Paris un concert scandinave pendant l'Exposition. Le maître norvégien a décliné l'invitation par la lettre que voici :

« Aulestadt, près Christiania, 12 septembre.

» Cher Maître,

» Tout en vous remerciant pour votre aimable » invitation, je me vois, à mon regret, obligé de » vous faire savoir qu'en présence de l'issue du » procès Dreyfus, je ne puis me résoudre à me » rendre en France. Comme tout étranger, je suis » tellement outré du mépris que l'on montre dans » votre pays à l'égard de la justice, que je ne me » sens pas disposé à entrer en relations avec un » public français. Excusez-moi, je ne puis modi- » fier mes sentiments, et veuillez, je vous prie, » me comprendre. Ma femme et moi, nous vous » envoyons nos meilleures amitiés.

» Votre très dévoué
» Edward Grieg. »

— La saison d'hiver de l'Opéra impérial russe a été ouverte le 12 septembre, avec la *Vie pour le Tsar* de Glinka, dans lequel Mme de Gorlenko-Dolina, la remarquable artiste déjà connue à Paris, avait interprété avec sa maëstria habituelle le rôle de Vania.

Mme de Gorlenko-Dolina donnera, cet hiver et au printemps, deux grands concerts symphoniques de bienfaisance consacrés en partie à la musique française. Le premier, qui aura lieu le 22 janvier, sera dirigé par M. Chevillard, le chef d'orchestre avantageusement connu aussi en Russie, depuis ses succès dans les concerts de Pavlovsk, l'année passée. M. Géloso y participera.

Le deuxième concert, 4 mars, sera dirigé par M. Lamoureux, avec le violon solo M. Séchiari. Les célébrités françaises ont été invitées, sur le désir exprès des hauts personnages qui ont pris ces concerts sous leur patronage.

Après ces séances de musique française en Russie, Mme de Gorlenko-Dolina chantera dans plusieurs opéras russes à l'Opéra tchèque de Prague, et dans plusieurs concerts à Budapest, Belgrade, Sofia et Constantinople, pour lesquels elle a été engagée par l'impresario viennois M. Kugel.

Elle sera ensuite l'hôte de Paris, et chantera dans un des concerts russes qui auront lieu au cours de l'Exposition universelle.

— Liszt ne tardera pas à avoir sa statue à Weimar. Ce sera la seconde, l'autre ayant été inaugurée de son vivant devant le théâtre de Budapesth.

Le comité formé à Weimar dispose actuellement de cinquante mille francs. Un concours est ouvert pour cette statue, qui devra être taillée en marbre et sera placée au parc du château grand-ducal de Weimar, à quelques pas de la maison que Liszt a habitée et dans laquelle se trouve actuellement installé le musée Liszt.

— La crise directoriale que nous avons signalée à Vienne, au sein de la Société philharmonique, s'est heureusement terminée. M. Mahler, directeur de l'Opéra impérial, reprend ses fonctions de chef d'orchestre aux concerts philharmoniques.

L'orchestre philharmonique compte, l'année prochaine, faire une excursion à Paris.

— La municipalité de Vienne vient de voter l'apposition d'une plaque commémorative sur la maison de la Carlsgasse que Brahms habitait à l'époque de sa mort et qui porte le nº 4. Sur cette plaque sera gravée l'inscription suivante : « Dans cette maison est mort Johannes Brahms, le 3 avril 1898, dans sa soixante-quatrième année. A la mémoire du célèbre compositeur, la ville de Vienne. » On annonce que plusieurs conseillers municipaux vont proposer qu'un honneur semblable soit rendu à Johann Strauss.

— M. Siegfried Wagner a été invité à conduire en personne plusieurs représentations de son opéra *Der Bærenhäuter* à l'Opéra de Vienne, où il se rendra prochainement dans ce but. C'est un honneur presque sans exemple, car c'est un usage établi depuis l'inauguration du nouveau monument de l'Opéra impérial que les chefs d'orchestre de ce théâtre seuls y tiennent toujours le bâton. Richard Wagner lui-même n'a conduit à Vienne qu'au théâtre An der Wien et dans la salle des concerts de la Société des Amis de la musique ; il n'a jamais paru au pupitre de l'Opéra impérial, pas même lorsqu'on y joua, en sa présence, le cycle de l'*Anneau du Nibelung*.

— Les journaux de Vienne parlent d'un projet fort intéressant, d'après lequel on construirait un théâtre de dimensions modestes pour y jouer l'opéra-comique et la comédie, l'Opéra actuel et le Burgtheater étant trop vastes pour l'exploitation de ces deux genres.

— Le musée d'instruments anciens de Berlin vient de recevoir une copie exacte d'un instrument à cordes des vieux Germains qu'on appelle *Rotta*. L'original a été trouvé dans le tombeau d'un guerrier allemand près de Tuttlingen (Forêt-Noire); dans ce tombeau gisaient aussi l'épée et l'arc du guerrier. Les savants placent la fabrication de cet instrument musical entre le VIe et le VIIe siècle de notre ère.

— Un violoniste allemand établi à New-York, M. Fr. Keltenborn, vient d'acheter pour la somme de six mille dollars, soit trente mille francs, le célèbre stradivarius qui avait appartenu à Remenyi. Le malheureux violoniste hongrois avait souvent exprimé le vœu qu'après sa mort, ce superbe instrument n'entrât pas dans la collection d'un amateur pour être suspendu à un mur. Ce vœu se trouve ainsi réalisé.

— Un journal de Heidelberg annonce qu'un collectionneur de cette ville, M. Palme, aurait trouvé, parmi un lot de vieille musique et d'autographes récemment acquis, le manuscrit autographe d'une marche de Schubert, à huit mains (pour deux pianos), qui est absolument inconnne. La composition est signée et datée « Vienne, novembre 1825»; dans un coin sont écrits au crayon les noms de Huettenbrenner — c'est le nom d'un ami de Schubert, qui a mis en musiqne plusieurs poésies assez médiocres de cet Huettenbrenner — et de *Schwammerl* (petit champignon). On sait que ses amis avaient gratifié de ce sobriquet le grand compositeur. On dit que l'heureux collectionneur publiera bientôt sa trouvaille.

— Une vieille dame qui ne hait point la réclame, c'est, à coup sûr, Mme Marchesi. De temps immémorial, elle adresse aux *Signale*, de Leipzig, de petites lettres où elle ne manque jamais de faire allusion à ses « célèbres élèves ».

La dernière de ces lettres est particulièrement amusante. Mme Marchesi parle des concours de chant du Conservatoire de Bruxelles, auxquels elle a assisté comme membre du jury. Ces concours, dit-elle, ont été tout à l'honneur des deux professeurs Mme Cornelis-Servais et Mlle Warnots. « Dommage seulement, ajoute-t-elle, que cette dernière sacrifie plus à l'expression violente moderne qu'au *bel canto*. Vous n'imaginez pas le nombre de jeunes dames qui pélerinent vers moi à Paris, pour me demander conseil à propos de leur voix fatiguée et souvent ruinée. Quelques-unes peuvent encore être sauvées avec des soins, d'autres sont définitivement perdues. Que de larmes à sécher! A l'occasion de ces concours j'apprends à connaître les folles méthodes de beaucoup de professeurs modernes. Il est fâcheux aussi que les jeunes compositeurs de tendances nouvelles n'aient aucune idée de la voix de femme, et qu'ils imposent à l'organe torturé d'insurmontables difficultés qui hâtent la ruine de la voix! »

Voilà qui étonnera bien des jeunes compositeurs de tendances modernes! Mais qu'importe! Vous sentez où Mme Marchési veut en venir.

La conclusion se déduit d'elle-même : Jeunes cantatrices qui voulez conserver votre voix, jeunes compositeurs qui voulez savoir comment il faut écrire pour la voix de femme, allez demander conseil à Mme Marchesi. On paye d'avance!

BIBLIOGRAPHIE

La Belle Meunière, de Franz Schubert, nouvelle traduction française de Maurice Chassang. — Mélodies de R. Schumann. Edition complète en quatre volumes. (Collection des classiques du chant.) Costallat et Cie, à Paris; Breitkopf et Hærtel, à Bruxelles et Leipzig.

Voici deux publications que nous recommandons chaudement à tous les artistes chanteurs, à tous les amateurs du chant. Ils se sont plaints souvent, et avec raison, de n'avoir que des traductions insuffisantes et infidèles de tant de poèmes exquis. Loin de moi la pensée de condamner, en somme, toutes celles qui ont paru jusqu'ici, signées par Bellangé, Barbier, Wilder, etc.; mais la plupart laissaient vraiment beaucoup à désirer. Elles était si sommairement adaptées à la partie musicale qu'en intervertissant l'ordre et la suite des idées, qu'en transposant maladroitement des images poétiques, elles travestissaient très sensiblement l'expression musicale et par là même le sens intime de ces délicats poèmes lyriques. Le *J'ai pardonné* de Schumann, traduit par Barbier, est l'un des exemples les plus frappants de cette espèce de transposition. Rien, dans cette version française, ne rendait l'ironie concentrée, la sourde amertume, la douleur désespérée du poème original de Heine. Avec le texte de Barbier, il était impossible à un chanteur français de donner à ce *lied* célèbre l'expression véritablement voulue par Schumann.

Ce que nous venons de dire de ce *lied* s'applique à presque tous ceux qui avaient été jusqu'ici traduits en français, et plus encore aux *lieder* de Schubert, dont l'honnête et laborieux Bellangé a souvent arrangé d'une façon tout à fait arbitraire et personnelle les poèmes originaux.

« Ce qu'il y a de plus difficile à traduire d'une langue dans l'autre, dit fort justement Fréderic Nietzsche, c'est l'allure de son style, qui a son fondement dans le caractère de la race, plus physiologiquement, dans l'allure moyenne de *son assimilation*. Il y a des traductions, faites dans une *intention honnête*, qui sont presque des *falsifications*, comme des vulgarisations involontaires de l'original; cela parce que l'allure énergique, vive et gaie ne peut en être rendue, cette allure qui passe légèrement par-dessus le danger de certaines choses, de certains mots. »

Ne dirait-on pas que cette observation a été faite par Nietzsche à propos des plus récentes traductions des grands drames de Richard Wagner? Il n'y subsiste rien de l'allure énergique, vive et gaie des poèmes originaux. Il y aura un jour une œuvre de restitution à entreprendre. Plus heureux, Schumann et Schubert viennent déjà de l'obtenir. Ce dernier tout au moins en partie.

La traduction des *lieder* de Schumann, la première, croyons-nous, de l'ensemble de son œuvre lyrique, a été faite en collaboration par Mmes Frieda Ott, Eva Bontarel, Elisabeth Kullmann et M. Amédée Boutarel. Quelques pièces sont simplement prosodiées, d'autres versifiées. Celles-ci sont de Mlle E. Kullmann.

J'ai lu attentivement ces quatre volumes, qui comprennent plus de trois cents *lieder;* je n'y ai pas rencontré une pièce dont le sens ait été travesti ou dénaturé; et quelques-unes sont vraiment rendues à ravir. La nouvelle version française suit pas à pas le texte original, place heureusement l'équivalent français sous le poème allemand, respecte scrupuleusement l'accent rythmique et l'accent mélodique.

On n'imagine pas combien certaines mélodies depuis longtemps connues du public français paraissent nouvelles depuis que la vérité du texte a été rétabli. Tout au plus pourrait-on relever dans ce long et remarquable travail quelques expressions par trop banales, çà et là un mot trop lourd une locution vulgaire et plate qu'il eût été facile d'éviter. Mais l'ensemble est vraiment surprenant d'exactitude et de fidélité poétique. Ce n'était pas trop du concours de tant de collaborateurs pour mener à bien une entreprise aussi vaste.

Et, une fois de plus, il faut savoir gré à la maison Breitkopf, associée à la maison Costallat, d'avoir entrepris cette publication intégrale de l'œuvre lyrique du grand maître du *lied* romantique.

De la traduction de la *Belle Meunière* de Schubert, je n'ai qu'un mot à dire : elle est parfaite. Pour qui sait la difficulté de pareils travaux, la version de M. Maurice Chassang est une réussite exceptionnelle. Elle est à la fois très fidèle au sens des petits poèmes de Wilhelm Müller et d'une très heureuse liberté dans la transposition des idées allemandes en idées analogues françaises. C'est vif, c'est gai, c'est facile, d'une limpidité absolue; paroles et musique s'adaptent si complètement, qu'on dirait que cette dernière a été composée sur un texte original français. Cette *Belle Meunière* de M. Chassang est un petit chef-d'œuvre en son genre. Si l'on veut s'en convaincre, que l'on compare cette nouvelle version avec celle de Bellangé; on sentira tout de suite laquelle des deux est la vraie et la bonne!

J'espère que M. Chassang poursuivra son intéressant travail et qu'il nous donnera la traduction sinon de l'œuvre complet, tout au moins des cent plus beaux *lieder* de Schubert. Ce serait un vrai service rendu à l'art du chant.

Maurice Kufferath.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉRO 40

VOLUME XLV

8 OCTOBRE 1899

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central**, rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique**. — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur**, Galerie de l'Odéon; M. Gauthier, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

PIANOS RIESENBURGER

10, RUE DU CONGRES
BRUXELLES

LOCATION AVEC PRIME, VENTE; ECHANGE, SALLE D'AUDITIONS

HOTELS RECOMMANDÉS

LE GRAND HOTEL
Boulevard Anspach, Bruxelles

HOTEL MÉTROPOLE
Place de Brouckère, Bruxelles

PALACE HOTEL
Ostende

Fr. MUSCH

204, rue Royale, 204
BRUXELLES

PIANOS STEINWAY & SONS,
de New-York

PIANOS J. OOR

FOURNISSEUR
de S. A. R. la comtesse de Flandre

DIPLOMES D'HONNEUR
ET MEDAILLES D'OR
AUX GRANDES EXPOSITIONS

Rue Neuve, 83, BRUXELLES

VENTE — ECHANGE — LOCATION
RÉPARATION

Dr HUGO RIEMANN'S

THEORIESCHULE
UND KLAVIERLEHRER-SEMINAR

Leipzig, Promenadenstrasse, 11. III.

Cours complet de théorie musicale — (Premiers éléments, dictées musicales, harmonie, contrepoint, fugue, analyse et construction, composition libre, instrumentation, accompagnement d'après la base chiffrée, étude des partitions) et **Préparation méthodique et pratique pour l'enseignement du piano.**

Pour les détails s'adresser au directeur, M. le professeur Dr Hugo Riemann, professeur à l'Université de Leipzig.

MAISON FONDÉE EN 1854

DARCHE FRÈRES

LUTHIERS
49, rue de la Montagne
BRUXELLES

Fabrication, réparation, vente, échange
Achat d'instruments à cordes et à archets
ÉTUIS EN TOUS GENRES
Spécialité de cordes harmoniques d'Italie, de France et d'Allemagne
Accessoires, instruments à vent
VENTE, ÉCHANGE, LOCATION, RÉPARATION, ACCORD
de Pianos et Harmoniums
Orgues américaines. — Pianos FOCKE-PARIS

PIANOS ET HARMONIUMS

H. BALTHASAR-FLORENCE, NAMUR

Fournisseur de la Cour, Membre des Jurys Anvers 1885, Bruxelles 1888

45e ANNÉE. — Numéro 40. 8 octobre 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — A. WILFORD — WILLIAM CART — MARCEL DE GROO — L. LESCRAUWAET — J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

LES CONCERTS EN FRANCE

avant le XVIIIe siècle

(Suite. — Voir le dernier numéro)

VII

La musique instrumentale avait de son côté, depuis le milieu du siècle, accompli de grands progrès et subi de profondes transformations. En 1680, Le Gallois pouvait citer et vanter un groupe considérable de virtuoses français (1), entre lesquels brillaient surtout, comme solistes, les fameux joueurs de luth Gaultier le jeune, Mouton, Gallot, les clavecinistes Chambonnières, Hardel, d'Anglebert, Couperin, les organistes Le Bègue, Tomelin, Dumont, les guitaristes Corbet et de Visée, le joueur de basse de viole Sainte-Colombe. Presque tous ces maîtres, et ceux qui leur succédèrent jusqu'à la fin du règne de Louis XIV, sont connus par des œuvres qui permettent de se représenter exactement la nature de leur talent et le style de leur exécution. Les pièces qu'ils écrivaient pour leur instrument habituel, celles que l'on publiait pour une réunion d'instruments de la même famille, continuaient d'emprunter les titres et les rythmes convenus des diverses formes de la danse, et se présentaient tantôt isolément, tantôt en petites séries de pièces différentes quant au mouvement et à la mesure, pareilles quant à la tonalité; cet unique lien provenait d'une nécessité plutôt que d'un raisonnement : il avait été dicté aux luthistes par la difficulté de renouveler souvent l'accord de leur instrument, et les autres musiciens avaient suivi leurs leçons en cela comme en beaucoup d'autres choses.

Grâce aux réimpressions modernes, les pianistes actuels connaissent une grande partie du répertoire du clavecin au XVIIe siècle, et l'instrument lui-même a reparu dans nos salles de concerts; le luth ne pouvait avoir part à cette résurrection, et seuls quelques curieux ont lu les pièces de Denis Gaultier le jeune ou de Mouton, traduites par des érudits de l'ancienne tablature en notation moderne. La viole, qui disparut, détrônée par le violon, presque dans le temps où le luth l'était par le clavecin, avait possédé longtemps les préférences des artistes. C'était un instrument de sonorité douce et poétique, qu'au dire d'un de ses professeurs, il ne fallait point « gourmander » et qui, sous ses divers formats, se prêtait à tous les rôles. « On peut, dit le traité de Jean

(1) *Lettre de M. Le Gallois à Mlle Regnault de Solier touchant la musique*, 1680, passim.

Rousseau, jouer de la viole en quatre manières différentes, sçavoir, jouer des pieces de mélodie, jouer des pieces d'harmonie ou par accords, jouer la basse pendant qu'on chante le dessus, et cela s'appelle accompagner. On peut enfin jouer la basse dans un concert de voix et d'instruments, et c'est ce qu'on appelle accompagnement. Il y en a une cinquième qui consiste à travailler un sujet sur le champ, mais il est peu en usage, parce qu'il demande un homme consommé dans la composition et l'exercice de la viole, avec une grande vivacité d'esprit (1). »

Sur le « dessus de viole », Le Camus n'avait pas eu de rivaux. « Il y excelloit à ce point, dit Jean Rousseau, que le seul souvenir de la beauté et de la tendresse de son exécution efface tout ce que l'on a entendu jusqu'à présent sur cet instrument (2). » La basse de viole, après Hotman et Sainte-Colombe, son élève, qui avait ajouté une septième corde, eut pour héros Antoine Forqueray et Marin Marais, dont on disait que « l'un jouait comme un diable et l'autre comme un ange » (3). Forqueray brillant surtout dans l'exécution de préludes qui « tiraient sur la sonate », et Marais dans la composition et le jeu des « pièces » de caractère. « M. Marais, dit un écrivain, touche la viole par excellence et donne des leçons chez lui, rue Quincampoix (4). » — « Il a, dit un autre, porté la viole à son plus haut degré de perfection (5). » Pendant longtemps ordinaire de la musique de la chambre du Roi, il lui présenta en 1709 trois de ses fils, avec lesquels il exécuta tout un concert. Ses cinq livres de *Pièces de viole* sont un des documents les plus importants de l'histoire de la musique instrumentale en France (1); l'un des morceaux que ses contemporains y admiraient le plus était le *Labyrinthe*, description musicale dans laquelle, « après avoir passé par divers tons, touché diverses dissonnances et avoir marqué par des tons graves, et ensuite par des tons vifs et animez l'incertitude d'un homme embarrassé dans un labyrinthe, il en sortait enfin heureusement, et finissait par une chacone d'un ton gracieux et naturel » (2). Il y avait dans ces recueils d'autres curiosités du même genre; l'une des plus hardies ne représentait rien moins que « le tableau de l'opération de la taille », à l'aide d'un canevas littéraire qui expliquait mesure par mesure les intentions de l'auteur : « l'aspect de l'appareil; frémissement en le voyant; résolution pour y monter;... réflexions sérieuses;... icy se fait l'incision; icy l'on tire la pierre; icy l'on perd quasi la voix », etc., et, pour conclure, une pièce, « les relevailles », où le mouvement « gay » remplace le « lentement » (3).

A toutes les époques, la recherche de l'expression littéraire et de la description pittoresque a constitué l'un des traits caractéristiques du génie musical français. Les compositeurs du siècle de Louis XIV obéissaient à leurs tendances naturelles et servaient les désirs du public en indiquant par des titres précis le contenu sentimental ou imitatif de leurs pièces sans paroles. Ils n'avaient sans doute pas constamment recours à des programmes aussi minutieux que celui de « l'opération de la taille », mais ils s'ingéniaient à créer de petites images musicales sous un intitulé piquant. Chez Marais, nous rencontrons une sarabande *La Désolée*, des gigues : *La Résolue, La Mutine, La Précieuse, La pointilleuse*, des allemandes : *La Fière, La Flatteuse*, des rondeaux : *Le Doucereux, Le Paysan;* il y a des *Plaintes*, des *Tom-*

(1) Jean Rousseau, *Traité de la viole*, 1687, p. 55.

(2) Jean Rousseau, p. 72, parle ici de Sébastien Le Camus père, ordinaire de la musique du Roi, maître de la musique de la Reine, mort en 1677, dont un livre posthume d'*Airs à deux et trois parties* fut publié en 1678 chez Christophe Ballard par son fils, Charles Le Camus, également joueur de viole dans la musique du Roi.

(3) Hubert Le Blanc, *Défense de la basse de viole*, etc., p. 59.

(4) *Le livre commode des adresses de Paris pour 1692*, par Abraham Du Pradel. Edit. Fournier, t. I, p. 209.

(5) Titon du Tillet, *Le Parnasse françois*, p. 626.

(1) Les cinq livres de *Pièces de viole composées par M. Marais, ordinaire de la musique de la chambre du Roy*, furent gravés à Paris de 1689 à 1717. In-fol. obl.

(2) Titon du Tillet, p. 626.

(3) Cinquième livre, numéros 108 et 109.

beaux (1), des *Bourrasques*, un *Echo*, un *charivari*, un *carillon*, un *moulinet*, un *jeu du volant*. — Chez Denis Gaultier le luthiste on ne trouve pas seulement la *Coquette*, la *Caressante*, l'*Héroïque*, mais *Andromède*, *Atalante*, *Mars superbe*, *Phaéton foudroyé*, qui ont chacun un commentaire spécial, de style fort ampoulé (2). — Chez les clavecinistes, Champion de Chambonnières, d'Anglebert, Couperin, nous retrouvons des *coquettes*, auprès de l'*affligée*, de l'*auguste*, de la *pateline*, des *papillons*, des *jeunes zéphyrs*. C'est par la promptitude à saisir les intentions littéraires du compositeur que les maîtres de clavecin jugent des dispositions de leurs élèves : « Ils voyent si, quand ils entendent une belle musique, ils entrent dans tous les mouvements qu'elle veut inspirer ; s'ils s'attendrissent aux endroits tendres, et se réveillent aux endroits gays (3). » Louis XIV, en donnant spontanément le nom de la *guerre* à l'une des pièces de violon que Westhoff lui faisait entendre, avait à ce compte fait preuve de goût et d'intelligence musicale. La possibilité d'une interprétation poétique était donc dès lors le critérium des auditeurs appelés à juger une nouvelle composition instrumentale. S'ils s'habituèrent cependant à goûter assez rapidement les sonates italiennes, qui étaient du domaine de la musique pure, c'est qu'un autre genre d'attrait, celui de la virtuosité et de la difficulté vaincue, y excitait leur attention.

Ce fut Lully qui releva en France le violon de l'état d'infériorité musicale et sociale auquel il paraissait condamné, et qui en fit le roi des instruments de l'orchestre. Bon violoniste lui-même et capable de former directement la troupe instrumentale qui lui était nécessaire pour son théâtre d'opéra et pour les auditions fastueuses de la cour, il contribua puissamment au perfectionnement du jeu des instruments à cordes et à vent, ainsi qu'au groupement raisonné des violons, des flûtes et des hautbois, assistés, dans les grandes occasions, des trompettes et timbales. Sans doute, rien n'est plus sommaire encore que la disposition de la partition d'orchestre chez Lully et ses contemporains : les ouvertures, les ballets, les « sommeils » sont notés à quatre ou cinq parties, avec les inscriptions : « A parties simples », ou « Concert de flûtes », ou « Tout le monde y joue » (1). Les pièces symphoniques que vers le même temps l'on commence à publier ne portent pas d'indications plus précises : les *Sérénades ou Concerts* de Montéclair, imprimées en trois parties séparées, — premier dessus, second dessus et basse, — supposent l'emploi de violons, flûtes et hautbois ; l'alternance des trois groupes est marquée au commencement des reprises, mais chacun d'eux reste indivis, et le mélange des familles ne s'opère que par masses ; alors, on lit simplement au-dessus des portées le mot : *tous* (2). Les « symphonies » de Dornel, publiées en 1709, sont pareillement de petites « suites en trio » qui, aux termes de la dédicace, ont été exécutées chez un président aux enquêtes, « par une partie des plus illustres musiciens du royaume » (3).

---

(1) C'était comme une gageure entre les compositeurs le musique instrumentale que d'écrire tour à tour le *ombeau* de leurs prédécesseurs. Qu'il suffise de citer le ombeau de Chambonnières par d'Anglebert, ceux de Sainte-Colombe et de Marais le cadet, par Marin Marais, le L'Enclos par Denis Gaultier, de Francisque Corbet par de Visée, etc.

(2) « Mars superbe. Ce discours, qui tient de la fierté u chef des guerriers, fait voir que la plus utile nourriture d'un soldat doit être de fer et d'acier ; qu'il ne se oit occuper qu'au carnage et qu'il doit plutôt mourir ue de manquer à vaincre. » Voyez les pièces de Gaultier ubliées par M. Fleischer, d'après le manuscrit de Berlin, ans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, t. II, p. 89 t suiv.

(3) *Les principes du clavecin,...* par Monsieur de Saint-Lambert, Paris. chez Christophe Ballard, 1702, p. IV.

(1) Ballets de Lully, dans le tome VIII de la collection Philidor. — Sur la formation de l'orchestre, voyez Lavoix, *Histoire de l'instrumentation*, p. 211 et suiv.

(2) *Sérénade ou Concert, divisé en trois suites de pièces pour les violons, flûtes et hautbois, composées d'Airs de fanfares, d'Airs tendres et d'Airs champestres, propres à danser, par M. Montéclair.* Paris, chez Christophe Ballard, 1697. (Bibl. nat.) C'est le plus ancien ouvrage connu de Michel Pinolet Montéclair.

(3) *Livre de Simphonies contenant six suittes en trio pour les flutes, violons, hautbois, avec une sonate en quatuor, composées par le Sieur Dornel, organiste de Sainte-Marie-Magde-*

L'une des œuvres instrumentales les plus intéressantes et les moins connues de cette période est celle que fit paraître à Stuttgart, en 1682, un élève allemand de Lully, Jean Sigismond Cousser, sous le titre tout à fait caractéristique de *Composition de musique suivant la méthode française*. L'auteur, tout jeune musicien, avait fait à Paris un séjour de six années, et, de retour en Allemagne, offrait au duc de Wurtemberg cet œuvre premier, dans lequel il s'était, disait-il attaché « à imiter le fameux Baptiste » (Lully), à « suivre sa methode et à entrer dans ses manieres delicates ». Chacune des six séries de pièces que contenait son livre consistait en une « ouverture de théâtre, accompagnée de plusieurs airs » (1). L'influence de Lully et de la musique française se fait remarquer aussi fortement à la même époque dans les productions de l'Alsacien Georges Muffat, qui était venu comme Cousser, et probablement en même temps, suivre à Paris pendant un même espace de six années les leçons du même maître; ses deux recueils de suites instrumentales intitulées *Florilegium primum* et *Florilegium secundum*, publiées à Augsbourg et à Passau, en 1695 et en 1698, portent, ainsi que la constaté leur nouvel éditeur, « la plus pure empreinte lulliste », et leurs préfaces font même voir que des reproches furent adressés à Muffat par les musiciens allemands, pour sa fidélité à suivre les modèles français (2). Les mêmes préfaces éclairent jusque dans ses plus petits détails ce que Muffat regardait, dans la musique instrumentale, comme la méthode propre de Lully. Comparée premièrement aux traditions antérieures du style polyphonique, cette méthode consistait dans l'affirmation de la périodicité symétrique des temps, sous une mesure inflexiblement battue ; mise ensuite en regard des œuvres contemporaines de l'école italienne, elle s'en distinguait par la simplification des formules et la clarté des dessins, qui, étant déchargés des traits accessoires de virtuosité, devenaient favorables à des exécutions collectives. Sous le rapport de l'interprétation, la méthode française offrait plusieurs particularités : la première était le soin de « jouer juste »; la seconde, l'uniformité du maniement de l'archet chez tous les membres de l'orchestre : « la plus grande adresse des vrais lullistes, disait Muffat, consiste en ce que parmy tant de reprises de l'archet en bas, on n'entend néantmoins jamais rien de désagréable ny de rude; mais, au contraire, on trouve une meilleure conjonction d'une grande vitesse à la longueur des traits, d'une admirable égalité de mesure à la diversité des mouvements et d'une tendre douceur à la vivacité du jeu »; le troisième point était de bien connaître et garder les mouvements de chaque pièce. Muffat préconisait ensuite « quelques autres coutumes des lullistes », dont l'une, celle de s'accorder avant l'arrivée des auditeurs, serait de nos jours aussi recommandable que vaine : « On se doit abstenir, dit-il, de tout bruit avant que de commencer, et de toutes ces sortes de préludes confus qui, remplissant l'air et les oreilles, causent plus de dégoût avant la symphonie, qu'on n'en sçauroit attendre de plaisir ensuite »; les autres concernaient le diapason, la distribution des « bons joueurs » aux différentes parties, afin que la cohésion de l'ensemble soit parfaite, le choix de l'instrument chargé de la basse et qui était chez les Italiens le *violone*, chez les Français un équivalent de leur *violoncino*. En dernier lieu, Muffat enseignait la théorie des ornements, en les défendant vivement contre les critiques ou les préventions des musiciens allemands. « Ceux, dit-il, qui sans discrétion décrient les agrémens et ornemens de la méthode françoise, comme s'ils offusquoient l'air ou l'harmonie, n'ont certes guère bien examiné cette matière, ou n'ont jamais entendu

---

gine en la Cité. Paris, chez l'auteur, 1709. (Bibl. nat.) — Antoine Dornel, dont ce livre est aussi le premier œuvre, fut plus tard organiste de l'abbaye de Sainte-Geneviève. — Une allemande est intitulée *La Dornel* dans le cinquième livre des *Pièces* de Marais.

(1) *Composition de musique suivant la Méthode française,... par Jean-Sigismond Cousser.* Stuttgart, 1682, en sept parties séparées. (Bibl. nat.)

(2) *Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich,* tome I, partie 2, *Florilegium primum,* et tome II, partie 2, *Florileeum secundum,* de Georges Muffat, publiés par le Dr Heinrich Rietsch.

jouer de vrais élèves, mais seulement peut-être de faux imitateurs de l'école de feu M. de Lully. »

Une vingtaine d'années après la mort de Lully, l'obéissance à ses doctrines commença de faire place, dans la musique de violon, à l'imitation directe de l'Italie. Les sonates de Corelli devinrent le modèle de celles que François Duval, Rebel et Senaillé firent entendre à Louis XIV pendant la dernière période de son long règne (1). Marin Marais et les fidèles partisans de la viole et les pièces eurent beau protester, les jeunes musiciens, qui se sentaient « de la hardiesse dans l'exécution »; les laissèrent dire, et, selon les termes pompeux d'Hubert Le Blanc, « s'embarquèrent à voiles déployées sur la mer immense des sonates » (2). Ils entraînèrent les amateurs, qui se montraient de plus en plus nombreux et friands de nouveautés. Dès 1688, un journaliste avait pu dire : « Rien n'est si à la mode que la musique, et c'est aujourd'huy la passion de la pluspart des honnestes gens, et des personnes de qualité (3). » Cette passion s'accrut au point d'irriter les littérateurs rebelles au charme de l'harmonie, ou jaloux du succès des musiciens; l'un d'eux signale avec ironie, en 1713, l'abondance des compositeurs et des compositions nouvelles : « Les cantates et les sonates naissent ici sous les pas ; un musicien n'arrive plus que la sonate ou la cantate en poche, il n'y en a point qui ne veuille faire son livre et être buriné, et ne prétende faire assaut contre les Italiens, et leur damer le pion (1). » Un autre s'attaque aux prétentions des amateurs : « Autrefois, dit-il, les gens de qualité laissaient aux musiciens de naissance et de profession le métier d'accompagner; aujourd'hui, ils s'en font un honneur suprême. Jouer des pièces pour s'amuser soi-même agréablement, ou pour divertir sa maîtresse ou son ami, est au-dessous d'eux. Mais se clouer trois ou quatre ans sur un clavecin, pour parvenir enfin à la gloire d'être membre d'un concert, d'être assis entre deux violons et une basse de violon de l'Opéra, et de brocher bien ou mal quelques accords qui ne seront entendus de personne, voilà leur noble ambition (2). »

Intelligent ou non, un public s'était formé qui fréquentait non seulement l'Opéra, mais les assemblées musicales de toute espèce, réunions d'amateurs, concerts privés, auditions organisées par des artistes de profession. Un moyen d'échange plus efficace devenait nécessaire entre ce que la terminologie économique appellerait, même en art, la production et la consommation; et le succès serait bientôt assuré à quiconque tenterait de fonder à Paris, pour la musique vocale et instrumentale de concert, une sorte de spectacle, qui offrirait aux artistes un débouché permanent et qui servirait à démocratiser les jouissances musicales, en mettant à la portée de la bourgeoisie des plaisirs auparavant réservés à la cour ou aux classes les plus fortunées de la société française.

(*A suivre.*) MICHEL BRENET.

(1) *Premier livre de Sonates et autres pièces pour le violon et basse, dédié à Mgr le duc d'Orléans, composé par le Sieur Duval.* Paris, chez l'auteur, 1704. — *Troisième livre de pièces pour le violon et la basse, dédié au Roy, composé par Du-Val.* Idem, 1707. (Bibl. nat.) Nous retrouverons plus loin Rebel et Senaillé.

(2) HUBERT LE BLANC, *Défense de la basse de viole*, p. 7.

(3) *Mercure galant*, mai 1688, p. 204.

(1) *Mercure de France*, novembre 1713, p. 35.

(2) *Comparaison de la musique italienne*, etc., t. II, p. 104.

TRISTAN ET ISEULT
A PARIS

PARIS, grâce à M. Charles Lamoureux, verra pour la première fois *Tristan et Iseult*, de Richard Wagner, le 21 octobre prochain. Le théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, l'aura devancé de cinq années. *Tristan et Iseult* y fut, en effet, donné le 21 mars 1894. La première de l'œuvre à Munich est du 10 juin 1865. Il aura donc fallu un peu

plus de trentre-quatre années pour que ce drame passionné et passionnant aboutisse à ce qu'on est convenu d'appeler la « consécration parisienne ».

Et cependant, la première idée de l'auteur avait été de réserver la primeur de son œuvre à Paris. J'ai rappelé, avec force détails à l'appui, dans mon livre sur *Tristan et Iseult*, les péripéties de cet étrange projet, qui échoua d'ailleurs lamentablement.

On sait que R. Wagner avait entrepris *Tristan et Iseult* au beau milieu de la composition de *Siegfried*, seconde journée de la tétralogie des *Nibelungen*. Cela se passait au printemps de 1857. Depuis huit ans, dans son exil en Suisse, il avait vécu presque isolé du monde musical. Il n'avait pas vu encore à la scène son dernier ouvrage, *Lohengrin*, que les scènes allemandes se disputaient. Tout au plus, avait-il pu, au prix de sacrifices personnels considérables, se procurer la satisfaction d'entendre quelques fragments de ses partitions en organisant à Zurich des auditions d'orchestre. Il avait travaillé avec acharnement à sa *Tétralogie*; mais à mesure qu'il avançait, plus lointaine lui apparaissait la réalisation scénique de cette œuvre colossale. Il a lui-même noté la disposition d'esprit qui le détermina à abandonner ses *Nibelungen* pour se consacrer à *Tristan* :

> Plaçant l'une après l'autre devant moi toutes ces partitions qui se refermaient muettes, j'en étais venu à me considérer comme un somnambule inconscient de ses actes. C'est pour réagir contre le trouble résultant de toutes ces circonstances que se manifesta en moi le désir de développer le plan d'un drame dont, depuis quelque temps déjà, j'avais établi l'esquisse et dont les dimensions, se rapprochant de celles de mes précédents ouvrages (*Lohengrin*, *Tannhæuser*, le *Vaisseau-fantôme*), autorisaient l'espoir d'une exécution immédiate.

Ce drame, c'est *Tristan et Iseult*. A peine l'eut-il commencé qu'un envoyé de l'empereur dom Pedro vint lui porter l'expression des sympathies du souverain brésilien et l'inviter, au nom de celui-ci, à se fixer à Rio-de-Janeiro, où il aurait écrit un ouvrage nouveau pour le théâtre italien de cette capitale. La première pensée de Wagner fut de faire traduire en italien le poème de *Tristan* et de donner de la sorte l'ouvrage à Rio. Mais ce projet n'eut pas de suite. Les amis de Wagner, Liszt en tête, n'eurent pas de peine à l'en dissuader.

Wagner songea alors à donner son œuvre au théâtre de Strasbourg. Il écrit le 4 juillet 1857 à M^me^ Julie Ritter, sa vieille et fidèle amie de Dresde :

> Je me prépare, — non sans un violent effort sur moi-même, — à abandonner pendant une année mon Siegfried au milieu de la forêt et à me donner de l'air avec *Tristan et Iseult*, que je voudrais monter l'été prochain à Strasbourg avec des chanteurs de choix.

Le choix de Strasbourg s'explique par l'impossibilité où se trouvait Wagner de surveiller personnellement l'étude de son nouvel ouvrage s'il avait été donné sur une scène allemande Le territoire de la Confédération lui étai interdit. Mais ce projet n'eut pas plus de suit que celui de Rio.

Wagner se rabattit alors sur la capitale du grand-duché de Bade, dont les souverains grâce à Liszt, lui étaient favorables et avaien déjà fait mainte démarche auprès du roi d Saxe, en faveur de la grâce du banni. On lu avait fait entrevoir un permis de séjour tempo raire à Carlsruhe pendant la durée des répéti tions. Mais ici, ce fut l'intendance du théât et aussi les deux artistes qui devaient plus tar créer Tristan et Iseult à Munich, le ténc Schnorr de Carolsfeld et sa femme, qui hésit rent devant les difficultés de la partition.

C'est ainsi que, repoussé de Carlsruh Wagner n'eut plus qu'une pensée : faire ex cuter son ouvrage ailleurs, coûte que coût n'importe où, pourvu que la représentation e lieu sous *sa direction*, condition essentielle ses yeux et dont, sous aucun prétexte, il voulut démordre. C'est ainsi que, l'Allemag lui demeurant fermée, l'idée lui vint de tent une représentation à Paris, non pas en fra çais, notez-le bien, mais en allemand !

Son intention, même, était de se fixer défi tivement en France. Le 24 avril 1859, il écriv à son disciple et ami Karl Klindworth, à Lo dres :

> Jusqu'à la fin de juin, je demeurerai ici (à L cerne) ; je partirai alors pour Paris, où de tou façons je compte m'établir définitivement. P moi, c'en est fini à tout jamais avec l'Allemagn

Il partit, en effet, pour la France à la fin de septembre. Son projet était de réunir à Paris, au début de l'année suivante (1860), au mois de mai, une troupe modèle, composée des meilleurs artistes allemands, qu'il pensait pouvoir engager aisément, la plupart des théâtres fermant à cette époque de l'année. Il aurait loué la salle du Théâtre-Lyrique, généralement libre après la saison d'hiver, et la première de *Tristan* aurait été donnée devant un public de souscripteurs de l'entreprise, partisans assurés de son art. Aussitôt arrivé, Wagner se mit en rapport avec Giacomelli, rédacteur en chef de la *Presse musicale*, dont les bureaux étaient, à ce moment, le rendez-vous de tous les ténors, barytons, basses, soprani, contralti, de tous les pianistes, violonistes, violoncellistes en quête d'engagements. Habile, souple, jouant du monde parisien avec la sûreté d'un virtuose, Giacomelli aurait pu prêter un précieux concours à l'artiste étranger et servir utilement sa cause. C'est lui, apparemment, qui conseilla à Wagner de s'installer avec un certain luxe (1), d'organiser des réceptions, de se créer un milieu qui le mît en rapports avec les critiques influents, les hommes de lettres en vue. C'est Giacomelli, enfin, qui se chargea d'organiser les auditions de ses œuvres, que, sur le conseil de Gounod, Wagner, peu après, se décida à donner pour se faire connaître du grand public.

Malheureusement, Wagner était le moins pratique des hommes, si bien que le plan de campagne combiné par Giacomelli aboutit, en somme, à tout autre chose qu'au résultat espéré ; il devint pour Wagner l'occasion de dépenses exagérées, lui créant ainsi de nombreux déboires, d'inextricables difficultés, qui pesèrent longtemps sur sa situation. Une lettre à son vieil ami le ténor Tichatschek, le créateur de *Rienzi* et de *Tannhæuser* à Dresde, nous fournit d'intéressantes indications sur sa situation morale et matérielle à ce moment. Il lui écrit de Paris, à la date du 4 novembre 1859 :

(1) A son arrivée, Wagner avait loué un appartement avenue Matignon, nº 4 ; au mois d'octobre, en quittant cet appartement, il se fit meubler, 16, rue Newton, aux Champs-Elysées, un petit hôtel ravissant, qu'il fut forcé bientôt d'abandonner de nouveau pour un modeste appartement, rue d'Aumale.

Cher ami Tichatschek,

Si importants que soient les services que tu me rends, je te prie de croire que la sympathie cordiale et le zèle affectueux avec lesquels tu me secondes me sont infiniment plus précieux que ceux-là ! Je suis étonné de l'hébétude, de l'absence d'idées de la plupart de mes amis. Ils ne veulent pas se rendre compte des hasards auxquels ma situation est sans cesse exposée, des soucis troublants auxquels je suis en proie si souvent, de la lassitude qui m'accable. Mon esprit ne peut cependant créer et avoir une réalité pour le monde que s'il est libre et clair. Aussi, je te l'assure, si toi tu ne viens pas à mon aide, je me croirai perdu à jamais. Et cependant, ma situation présente, j'en suis certain, n'est qu'une situation passagère que le Destin aurait dû m'épargner. Beaucoup de choses se préparent ici ; seulement, je suis absolument sans ressources. Par l'ajournement de *Tristan*, tout espoir m'est fermé de faire face aux nécessités du moment d'une façon normale, et je ne puis compter sur un résultat satisfaisant de mes entreprises à Paris que si je ne me donne pas l'air de courir après ; c'est ainsi que Roger travaille très lentement (1), car il n'aime pas beaucoup l'effort intellectuel. Dans ces conditions, j'attends avec une anxiété indescriptible le résultat de tes démarches pour m'assurer l'avance de 5,000 francs dont je t'ai parlé. Tu me donnes quelque espoir, — Dieu te récompense ! Je ne veux pas t'en dire davantage sur ce sujet. Mais il faut que l'on sache ce que c'est de me trouver, avec mes sentiments, en face de l'Allemagne, d'avoir tout essayé en vain pour pouvoir y séjourner de nouveau, de devoir, à contre-cœur, m'installer à Paris, d'avoir une femme malade à qui je ne puis même pas confier mes soucis sans compromettre sa santé, et de ne rencontrer partout qu'arrière-pensées, hésitations, sourde hostilité, juste au moment où j'aurais besoin du concours des circonstances les plus favorables. Ainsi, de Berlin, je n'ai plus rien à attendre de tout cet hiver ; Formès (2) vient de perdre complètement la voix, et ils n'ont pas de ténor. Hélas !

(1) Il s'agit du ténor Roger. Il connaissait Wagner avant l'arrivée de celui-ci à Paris, pour l'avoir rencontré dans ses tournées en Allemagne ; et il s'était mis à sa disposition pour la traduction de *Tannhæuser*. Il commença, en effet, ce délicat et difficile travail ; mais, soit qu'il manquât d'expérience et de persévérance, soit que Wagner eût perdu patience, il l'abandonna après quelques scènes, et ce fut Edmond Roche qui, définitivement, fit la version qui a été publiée après avoir été revue par M. Ch. Nuitter. Ce passage de la lettre à Tichatschek est intéressant à un autre point de vue. Il prouve qu'indépendamment de son projet de *Tristan*, Wagner songeait, dès lors, à une représentation française de *Tannhæuser*.

(2) Célèbre ténor allemand, né à Mühlheim, en 1826, longtemps attaché (de 1851 à 1864) à l'Opéra de Berlin,

Je suis très heureux que ceux de Wiesbade se soient décidés à me payer convenablement *Rienzi*, bien qu'en cela ils ne fassent que leur sacré devoir ; mes trois premiers ouvrages, ils les ont eu quasi pour rien. Je leur ai demandé vingt-cinq louis ; on entend par là, sur le Rhin, des carolus de dix florins. C'est pourquoi j'ai demandé un peu plus. A Munich et à Stuttgart, on m'a également compté de la sorte le louis à 10 florins. Pour ce qui est de votre administration (l'intendance du théâtre de Dresde), je ne sais vraiment que dire de sa générosité ! Dans le temps, Dresde m'avait payé, pour *Rienzi* et *Tannhæuser*, soixante louis d'or. Je pensais qu'on m'en donnerait autant pour *Lohengrin*, puisque l'intendant s'était particulièrement adressé à toi et qu'il doit être convaincu à présent de l'effet de cet ouvrage sur le public. J'espérais donc qu'il se montrerait cette fois plus large, qu'il irait jusqu'à cent louis, d'autant qu'il avait parlé d'en référer au roi. — Et voilà qu'il me paye dix louis de moins que pour mes précédents ouvrages ! C'est à peu près ce que me donnent Munich et le petit théâtre de Stuttgart. Il est vrai que, tout d'abord, je n'avais compté sur aucune rétribution à Dresde, — je me résigne donc pour cette fois à accepter leurs conditions, encore que l'abandon de la créance du feu roi sur moi (1) ait complètement modifié ma situation à l'égard de l'intendant. J'espère qu'il s'emploiera maintenant d'une façon active à me faire rappeler à Dresde pour y monter *Tristan*. S'il obtient cela, non seulement je lui pardonnerai sa ladrerie présente, mais je déclare qu'à l'avenir je ne réclamerai du théâtre de Dresde ni n'accepterai un sou, soit pour *Tristan*, soit pour n'importe quel autre de mes ouvrages. Mais s'il n'aboutit pas et que jamais il veuille donner un opéra nouveau de moi, sans mon consentement, je promets qu'il sera étonné du prix que je lui ferai payer pour la partition. La façon dont on traite les auteurs chez nous est vraiment par trop scandaleuse ; on me rit au nez, en France, quand je décris la situation qui nous est faite en Allemagne.

A la fin de sa lettre, Wagner ajoute, au sujet de *Tristan*, qu'il est tout disposé à accepter un ajournement de la première éventuelle à Dresde à six mois, mais il fait remarquer à Tichatschek combien, vu son âge (1), cet ajournement serait fâcheux.

Je ne doute pas, conclut-il, que, dans six mois, je te trouverai aussi solide, aussi frais et dispos qu'à présent ! Mais je veux qu'après ces six mois tu m'appartiennes beaucoup d'autres semestres encore et des années entières. C'est pourquoi il est inutile de perdre un temps qui est si précieux.

Cette lettre, si explicite en ce qui concerne les ressources matérielles dont pouvait, à ce moment, disposer Wagner, est à mettre en regard de l'accusation de prodigalité folle si souvent portée contre lui par ses biographes. Comment ne se fût-il pas endetté, sans revenu fixe, sans ressources assurées, avec, à sa charge, toutes les obligations qui découlaient de la nature même de ses entreprises et du rang qu'il était obligé de tenir ? Plus tard, le baron Erlanger lui ouvrit un crédit ; il rencontra aussi des admirateurs qui se mirent entièrement à sa disposition pour l'organisation de ses concerts. Il put croire sérieusement à la réalisation d'une représentation de *Tristan* à Paris. Rien n'est plus curieux que de voir le ton d'assurance et la conviction avec lesquels il en parle. Voici, par exemple, ce qu'il écrit, le 30 janvier 1860, à l'une des artistes qu'il avait en vue, Mme Dustmann-Meyer :

Chère Madame,

Surchargé d'occupations et très las, je veux vous dire aujourd'hui deux mots seulement pour vous prier de m'accorder encore un délai de huit jours. C'est, en effet, cette semaine que tout va se décider. J'ai fait l'impossible pour réaliser mon projet de donner la première représentation de *Tristan* à Paris. Si d'ici à huit jours, les difficultés

---

où il joua, en 1859, le rôle de Lohengrin, lors de la première représentation de cette œuvre dans la capitale prussienne. En 1865, il fit une tournée à travers l'Amérique du Nord. A son retour, il fut de nouveau engagé à Berlin, de 1871 à 1873. Il est mort il y a quelques années.

(1) Dans la dernière année de son séjour à Dresde, Wagner avait reçu une avance de 500 thalers (!) sur la cassette royale pour désintéresser l'éditeur du *Tannhæuser*. On sait que Wagner avait fait publier cet ouvrage à ses frais, comptant retirer de gros bénéfices de la location de la partition et des parties d'orchestre. Mais, pendant les premières années, la location ne marchant pas, Wagner se trouva débiteur d'environ 10,000 francs vis-à-vis de la maison Meser. Celle-ci le fit à plusieurs reprises poursuivre.

(1) Né en 1807, Tichatschek avait, par conséquent, cinquante-deux ans à la date de cette lettre. Il ne quitta la scène qu'en 1875, après une carrière dramatique de plus de quarante-deux années ! Le 17 janvier 1863, on célébra le vingt-cinquième anniversaire de son engagement au théâtre de Dresde. Tichatschek était alors dans la trentième année de sa carrière lyrique. Tant à Dresde que dans ses tournées, il avait, à ce moment, chanté 69 rôles différents et paru 1,414 fois en scène. Son plus beau rôle était celui de Max du *Freischutz*, qu'il chanta 108 fois ; puis venait le Huon d'*Obéron*, 77 fois ; Raoul des *Huguenots*, 107 fois ; *Robert le Diable*, 72 fois ; le *Prophète*, 72 fois ; Masaniello de la *Muette*, 94 fois ; *Rienzi*, 64 fois ; *Tannhæuser*, 50 fois ; *Lohengrin*, 19 fois. Il y a peu d'exemples dans l'histoire du chant d'une pareille carrière. Tichatschek se retira définitivement de la scène en 1870, à l'âge de soixante-trois ans. C'était, de l'avis de tous les contemporains, un artiste de grand style.

matérielles sont vaincues, il ne s'agira plus pour moi que de savoir si vous me restez fidèle, vous et les rares élus qui vous entourent. N'ayez aucune crainte quant à la chose en elle-même. *Je sais ce que je fais et n'ai jamais rien entrepris de ce genre sans être absolument certain du succès.* Personne ne saurait être en ce point meilleur juge que moi. Ayez confiance! J'ai l'expérience nécessaire et je ne sache personne qui pût m'en remontrer sous ce rapport. Les difficultés, — on les écarte, voilà tout. Je vais faire tout mes efforts à Leipzig pour obtenir que vous soyez libre. Je crois avoir le moyen de réussir. Sinon, on payera le dédit; je trouverai la somme nécessaire. Le mois de mai doit être maintenu. Vous recevrez prochainement la réduction pour piano. Soyez sans crainte et fiez-vous à moi.

Votre cordialement dévoué. R. Wagner.

Combien caractéristique cette lettre en son énergique concision. « Je suis certain du succès, — les difficultés, on les écarte ». Quelle admirable faculté d'illusion ! Avec quelle facilité son énergique volonté supprimait tout ce qui sépare le désir de sa réalisation !

Il ne fut pas longtemps, malheureusement, à devoir se rendre aux tristesses de la réalité et à s'apercevoir, une fois de plus, qu'il y a loin de la coupe aux lèvres !

Ce n'est pas ici le moment de rappeler les circonstances qui précédèrent et suivirent les trois concerts qu'il donna successivement, les 25 janvier, 1er et 8 février (1860), dans la salle du Théâtre-Italien, et qui transportèrent dès lors, en France, la guerre allumée depuis longtemps en Allemagne entre les admirateurs sincères et les adversaires aveugles de l'art nouveau. L'insuccès financier de cette entreprise, qui laissa un déficit de 10,000 francs (1), écarta naturellement les bailleurs de fonds. Il fut ainsi la cause déterminante de l'abandon définitif de la représentation de *Tristan* à Paris.

Faut-il le regretter? Je ne le pense pas. En 1860, le public parisien n'était pas mûr pour cette œuvre; et il y a quelque apparence que *Tristan et Iseult* eut subi un échec plus lamentable encore que celui de *Tannhæuser* l'année suivante à l'Opéra.

Quelles auraient été les conséquences d'un pareil désastre? Maurice Kufferath.

---

(1) Voir Georges Servières, *Richard Wagner jugé en France.* Paris, Librairie illustrée. Wagner avait eu à payer 8,000 francs à Calzado, pour la location du Théâtre-Italien, en vue de ces trois seuls concerts.

BEETHOVEN—WAGNER—BACH

Parallèle sentimental

Humaine, sincère, large et profonde, la musique de Beethoven est comprise de tous, sans commentaire et presque sans initiation préalable.

Elle est un saisissant tableau de sa vie, remplie comme elle de mélancolie et de tristesse. On retrouve celle-ci jusque dans ses rondos joyeux.

Certes, sa vue était grande et noble, et il s'est haussé, dans certaines de ses œuvres, au-dessus de sa douleur; mais la mélancolie, qu'il n'a pu surmonter, domine son inspiration; on sent qu'il se laisse conduire par elle, qu'il s'y abandonne, et l'intensité de vérité de sa souffrance en devient si humaine, qu'elle est la sauvegarde de la durabilité de ses créations.

La musique a progressé, est devenue plus savante, car dans cet art où l'on semble avoir tout fait, tout est encore à faire. Tout ce qui nous entoure ne chante-t-il pas, n'a-t-il pas un son particulier qui se décompose en d'autres sons? Et chaque vision d'artiste ne doit-elle pas nous les montrer différents dans leur parfaite sincérité? La musique progressera donc encore, mais l'âme de Beethoven, disant sa mélancolie, sera toujours aimée et comprise, parce que la majeure partie de l'humanité souffre plus qu'elle ne jouit.

Jouer du Beethoven aux heures noires, n'est-ce pas inévitablement arriver à l'impossibilité de continuer ?

On éprouve, avec lui, la sensation heureuse que l'on aurait à déverser son cœur dans un cœur ami qui le comprendrait et qui, ne pouvant le consoler, pleurerait avec lui.

Vivant notre souffrance, à cette heure où notre état d'âme se rapproche de celui du Titan blessé, en communion avec lui, nous sentons mieux l'intense et sublime tableau de la sienne se confondant avec la nôtre, sa douleur nous mène à l'acuité qui fait jaillir les larmes et abandonner le cahier entr'ouvert où nous espérions trouver le repos, l'oubli.

Wagner marche déjà dans une voie plus haute, parce que plus impersonnelle. Il ne dit

pas sa propre vie, sa propre souffrance, il les adapte à ses héros et les en revêt, élargissant ainsi le cycle des sentiment; son œuvre, au regard du sens émotif, est gigantesque, comparé à l'œuvre de Beethoven. Celui-ci est un aliment plus fort, plus nourrissant, plus calmant, parce que plus selon la nature. Dans un autre sens, Wagner a plus créé que Beethoven, parce qu'il a soumis à son génie tous ses prédécesseurs, qu'il les a renouvelés en lui. Cependant, cette musique peut trouver des imitateurs; on refera du Wagner; on en a déjà fait, mais sans le génie du maître. En s'inspirant de sa manière, de ses rythmes, de ses tendances, quelque jour, un autre viendra qui créera des chefs-d'œuvre rattachés à son école, mais autres cependant et répondant aux besoins artistiques et intellectuels de nos cerveaux affinés.

Si compliqué que Wagner paraisse à première vue, avec l'initiation aux mythes qu'il a si superbement interprétés on arrive à le connaître et à le comprendre, car la musique de Wagner est surtout riche, généreuse, fastueuse, magnifique. Sa musique, c'est l'or pur, l'or vainqueur, mais aussi l'or *palpable.* Son sentiment d'art élève l'âme et nous transporte plus haut que celui de Beethoven, trop personnel; une sensation d'activité et de lutte nous saisit avec l'œuvre, plus largement humain, de Wagner, développant en nous un sentiment combattif qui nous entraine vers une apothéose, vers un mirage dont l'approche nous laisse faibles ou fortifiés selon nos capacités de vouloir.

En face de Wagner et de Beethoven, un seule reste unique dans sa conception, éternellement admiré, éternellemeut incompris, devant qui tous demeurent confondus d'étonnement, auquel tous rendent hommage comme au plus grand génie que l'art des sons ait produit: J.-S. Bach.

Ce génie fut intuitif, car il n'eut guère de maître et se forma presque seul; il créa son œuvre de fond en comble; elle sortit de son cerveau et de son âme impolluée de tout contact; il ne quintessencia pas ses prédécesseurs et les imita encore moins; à peine subit-il l'influence de son siècle; il ne chanta ni des mœurs, ni des coutumes, ni des particularités du moment, mais l'univers et les grandes lois qui le régissent éternellement.

Cette œuvre vierge est restée vierge parce que personne n'a pu l'expliquer, la commenter; chose impossible d'ailleurs, parce qu'elle contient l'énigme, la jeunesse, le mystère et la sérénité de la vie, sans cesse renouvelés dans la nature.

Son génie n'a obéi à aucune loi, n'a suivi les tendances d'aucune école; jamais personne ne pourra l'imiter sans qu'on reconnaisse le maître, car il a épuisé le cycle des harmonies pures, saines et parfaites, et son œuvre, comme l'univers, les contient toutes.

Soumises à son génie, il les a reliées étroitement entre elles, comme les liens du corps et de l'âme; et le rythme double qui préside à son œuvre est comme le rythme double qui préside à la vie.

Ces flots harmonieux, c'est la vie même qui s'écoule dans son perpétuel mouvement avec les arrêts brusques des événements, les coups de marteau des fatalités. C'est la douleur humaine, le calme des grands bois, la noirceur des âmes, la limpidité des eaux, l'énigme troublante du devenir, la sérénité du ciel.

Toute la nature est transformée par lui en sonorités complètes, achevées, dont l'abondance est telle qu'on ne songe pas plus à les admirer particulièrement qu'on ne songe à admirer l'air qu'on respire et qui vivifie. On ressent son bienfait inconsciemment comme on ressent l'action bienfaisante de Bach sans se l'expliquer.

De cette musique, — roulant comme la mer des flots incessants, disant l'infatigable bourdonnement de la ruche humaine, les phénomènes reposants et merveilleux de la Nature et, surtout, montrant l'homme victorieux par le calme que la nature lui communique, en le rendant fort, — on ne peut dire qu'elle ait le caractère religieux au sens étroit du mot. Elle est d'une religiosité supérieure.

Elle est un hymne sacré par sa conception haute, pure et virginale, elle n'est asservie à aucune secte, n'est d'aucune confession, si ce n'est de la religion absolue de la nature. Elle ne sera comprise que de quelques privilégiés, mais tous ressentiront ses effets; elle exprime la sérénité dans la force; son action est apaisante et heureuse.

Songer que cette âme dont le rayonnement pénètre ses moindres compositions, se roule, se rythme, se martèle, se mesure dans les conservatoires, elle qui n'a voulu que *chanter,* — car Bach est un philosophe, — les plaintes de la vie humaine consolées par la Nature.

Mais, pareil aux grands spectacles de la Nature, cette œuvre subit aussi leur sort

Ne foulons-nous pas du pied la terre généreuse et forte qui nous reçoit, nous nourrit, nous ensevelit? Il en va ainsi de l'œuvre de Bach, dont nous jouissons sans songer à la merveilleuse puissance qui, aujourd'hui, peut encore de tels prodiges!

Si, dans l'état d'âme mélancolique qui vous fait pleurer avec Beethoven, lutter avec Wagner, vous prenez Bach, au lieu de sentir augmenter la souffrance, au lieu de chercher à combattre avec vos forces souvent restreintes, usées, désespérées, vous serez calmés par le génie merveilleux, inexpliqué et inexplicable de Bach, comme par les grands spectacles que je viens de dire.

Avec Bach, comme avec la nature, grande, généreuse et forte, vous vous oublierez, vous sortirez de vous-même pour ainsi dire, pour rentrer dans le sein des choses éternelles. Son action heureuse vous haussera, vous exaltera et, finalement, annihilera toutes les forces de votre être dans celles de la nature que vous sentirez en vous.

Où donc Bach a-t-il pu puiser cette hauteur d'esprit philosophique, alliée à l'art et au génie?

Organiste presque toute sa vie, il est permis de penser que la grande voix des orgues développa tôt chez lui un sentiment plus profond; ces notes vibrantes dont le son est si large et la sonorité si pleine, devaient donner à la pensée, qui passait dans ses doigts, un maximum de révélation qu'aucun autre instrument n'aurait pu lui donner.

Sans doute aima-t-il les orgues comme des amantes auxquelles il faisait dire son cœur. Mais sa philosophie vient plutôt du spectacle continu dont il jouissait du haut du jubé de cathédrale.

Isolé, suspendu entre la nef, la terre, et les voûtes, le ciel, il vit passer à ses pieds toutes les joies et toutes les douleurs.

Il vit les couples triomphants glisser comme en rêve sur le parvis, vers la consécration de leur amour, à côté de la veuve écroulée de douleur redemandant son bien-aimé.

Il vit le fruit de ces amours apporter la joie au foyer, et, suivi de vieillards, le petit cercueil la remporter avec lui.

Il vit les espoirs jamais détruits, les désespoirs jamais consolés.

Il vit les joies bruyantes, les *Te Deum* solennels à côté des prières muettes, les sanglots bruyants et les pleurs silencieux. Toute l'humanité joyeuse et souffrante s'écoula devant lui; et, les yeux fixés vers en haut, il pleura, il se réjouit, il vécut avec elle, rêvant de l'élever vers les voûtes sereines et consolantes.

S'il est vrai que le plus grand des chefs-d'œuvre soit celui auquel le plus de sentiments humains peuvent s'adapter, l'œuvre de Bach est un des plus grands qu'ait conçu l'esprit humain.

C'est une œuvre forte, qui calme en enivrant, qui agrandit la vie en la simplifiant; cet œuvre vierge est le monument impérissable de la musique, elle plongera éternellement dans l'admiration tous ceux qui s'arrêteront à vouloir la comprendre, car elle est l'énigme mystérieuse de la vie, nous réduisant à sentir sa force, à goûter sa bonté, comme nous respirons l'air pur et admirons la nature.

A cette musique divine et humaine à la fois, n'imprimons aucun rythme, aucune mesure strictes, aucun mouvement précis, qui serait comme la césure trop marquée détruisant l'harmonie d'un vers parfait. Jouez selon vous-même, rythmez selon votre âme, vous la sentirez se dédoubler dans l'œuvre qui vous dira des choses inconnues, fortes et calmes... Songez que, comme Bach, vous êtes à l'orgue, et vous entendrez alterner les voix humaines et les voix divines. Et votre mal sera vaincu, oublié par la magie de ce merveilleux génie : J.-S. Bach.

CORALIE CASTELEIN.

Chronique de la Semaine

PARIS

LA BOHÈME

Comédie lyrique en quatre actes. Paroles et musique de R. Leoncavallo, d'après les *Scènes de la Vie de Bohème* de H. Murger (traduction française de Eugène Crosti). Première représentation au Théâtre-Lyrique, le 7 octobre 1899.

Nous n'aurons pas cette fois à adresser à l'auteur de *La Bohème* le reproche que nous faisions aux librettistes de la *Vie de Bohème* de M. Puccini, qui n'avaient oublié qu'une chose, c'était de mentionner que leur scénario leur avait été inspiré par Henri Mürger. M. Leoncavallo, l'auteur des paroles et de la musique de *La Bohème*, que vient de mettre en scène si brillamment le Théâtre-Lyrique, n'a pas omis cette indication sur sa partition. Dont acte.

A lire la dédicace : « A Mme Berthe Leoncavallo. — A toi, ma bonne Berthe, qui as courageusement partagé ma bohème », — on pourrait peut-être supposer que les époques de « vache enragée » qu'a dû traverser M. Leoncavallo ont fait de lui un être souffreteux, malingre. N'en croyez rien! Son portrait, que nous avons sous les yeux, nous le fait voir sous un aspect réconfortant : le visage plein et robuste, l'œil très vif et perçant, de belles moustaches en croc, les cheveux très abondants et si particulièrement repliés en tresses « serpentines » que l'on songe involontairement à la tête de Méduse. En un mot, toutes les apparences d'une florissante santé.

Le livret de M. Leoncavallo nous semble avoir été bâti très intelligemment d'après le roman de Mürger. La folie règne en maîtresse dans les deux premiers actes; la vie y est exubérante et les différentes scènes sont présentées de façon à toujours intéresser et amuser le spectateur. Peut-être y avait-il un écueil à placer à côté l'un de l'autre deux actes renfermant des scènes similaires de haute gaîté, alors que les deux derniers sont exclusivement consacrés à la partie sentimentale et dramatique.

Il n'y existe pas un tableau mouvementé et curieux comme celui, si étourdissant, de la *Vie de Bohème* de M. Puccini, dans lequel le musicien a pu rendre le brouhaha de la foule dans une rue du vieux Quartier latin, un jour de fête. Mais les scènes du réveillon, le soir du 24 décembre 1837, au Café Momus (premier acte) et de la cour intérieure de la maison de Musette, le soir du 15 avril 1838 (deuxième acte), sont remplies de verve et d'entrain. Au troisième acte, c'est la séparation cruelle de Marcel et de Musette, avec le retour de Mimi, qui cherche à revoir Rodolphe. Le dernier acte se passe dans la mansarde de ce dernier (soirée du 24 décembre 1838). Il y a un an, on réveillonnait en pleine joie au Café Momus avec Mimi et Musette. Aujourd'hui les oiseaux se sont envolés vers des parages meilleurs, et la misère n'a pas abandonné les pauvres bohèmes, qui soupent tristement et maigrement. Mais on frappe : c'est Mimi, étiolée et minablement vêtue, qui vient demander asile à ses anciens amis et qui meurt pardonnée par Rodolphe.

La musique de M. Leoncavallo n'est pas celle d'un maladroit, tant s'en faut. Le musicien ne cherche pas midi à quatorze heures; sa plume est alerte, pimpante. Aussi les deux premiers actes ont-ils séduit par leur allure bouffe, pittoresque, bon enfant. Le public leur a fait un chaud accueil. Dans les deux derniers, le sentiment dramatique est moins bien rendu; les mélodies, un peu banales, ont quelque chose de déjà entendu. On arrête au passage des réminiscences d'une sonate de Bach pour violon (premier acte, *tempo di gavotta*), de telle page de Wagner (préface orchestrale du troisième acte), de pages plus nombreuses encore ayant de grandes affinités avec le style de Massenet. Nous ne parlons pas des imitations de certains airs des *Huguenots*, qui sont voulues et assez amusantes. La prédilection marquée qu'a l'auteur de faire doubler les voix par les instruments tels que le violoncelle, le hautbois ou le cor anglais, décèle quelque indigence dans ses accompagnements d'orchestre. Et, cependant, au milieu de ces quatre actes, il existe des morceaux qui dénotent chez lui une inspiration facile, le maniement habile des voix, une grande entente de la scène. Nous pourrions citer notamment le quatuor de Musette, Marcel, Rodolphe et Schaunard, au deuxième acte (pages 202 et suivantes de la partition pour piano et chant) (1).

Disons-le franchement, la comédie lyrique de M. Leoncavallo verse souvent dans l'opérette. On nous objectera qu'ayant à peindre des scènes de la vie de bohème, sa muse devait emprunter un peu de folie et de débraillé à ses modèles. Nous n'en disconvenons pas. Mais voyez cependant comme son compatriote M. Puccini a traité le même sujet. La comparaison s'impose. Tout en étant gai, il reste distingué. Ses harmonies sont autrement fines; sa palette a des tons plus séduisants. Existe-t-i dans la partition de M. Leoncavallo une page comparable à la poignante conclusion du quatrième acte de la *Vie de Bohème* de M. Puccini? Et nous aurions bien d'autres morceaux à signaler pour faire ressortir la supériorité de la seconde sur la première œuvre.

Ce qui n'empêche que le Théâtre-Lyrique tient un vrai succès et que tout le monde voudra aller rire franchement aux deux premiers actes de la *Bohème* et revivre quelque peu de cette vie d'antan du Quartier latin, si bien racontée par Mürger et que deux compositeurs italiens se sont disputé la gloire de mettre en musique, alors qu'aucun compositeur français n'y a songé.

L'interprétation de *La Bohème* est en gé-

(1) Sonzogno, éditeur à Milan. — Dépôt à Paris, chez Choudens.

néral excellente, et l'on ne peut que féliciter la direction du Théâtre-Lyrique d'avoir donné un cadre aussi séduisant à la pièce de M. Leoncavallo. Des interprètes qui jouèrent *La Bohème* pour la première fois en France, à Nice, le 23 mars 1899, la direction n'a retenu que M^lle^ Thevenet, qui joue et chante non sans talent le rôle de Musette. La voix est bonne; mais nous lui conseillons d'éviter certaine précipitation dans le débit et le « traîné » de quelques notes pour arriver à un effet qui manque généralement son but. M^lle^ Buhl (Mimi) n'a peut-être pas été aussi heureuse que sa camarade; elle force par moments sa voix. On connaît le joli organe de M. Leprestre, un transfuge de l'Opéra-Comique ; il a partagé, dans le rôle de Marcel, les plus gros succès de la soirée avec M. Soulacroix, qui a fait une création amusante du personnage de Schaunard. Il faut voir avec quelle verve comique il conduit les chœurs des étudiants au deuxième acte! Des éloges doivent également être distribués à MM. Ghasne (Rodolphe), Théry (Barbemuche), Bourgeois (Colline), etc.

M. J. Danbé avait cédé le bâton de chef d'orchestre à M. Rey, qui avait dirigé déjà la pièce à Nice. C'est un fort habile capellmeister, qui a mené ses troupes à la victoire.

HUGUES IMBERT.

⚜

L'auteur de *Ninon de Lenclos*, un aimable opéra-comique, et de l'*Hôte*, un poignant drame mimé transformé depuis en drame lyrique et dont nous entendrons cette année, au Théâtre-Lyrique, la seconde version, déjà applaudie ailleurs, M. Edm. Missa, vient de réduire son inspiration au cadre plus modeste de l'opérette et de faire exécuter aux Bouffes-Parisiens *La Demoiselle aux Camélias*. Il est regrettable, pour le succès matériel de l'œuvre, que la pièce à laquelle il s'est ainsi attelé soit presque insignifiante, d'une conduite trop sans façon, d'une intrigue trop sommaire ; mais cette disproportion entre le livret et la musique élégante et gracieuse brodée dessus ne nuit pas aux mérites du musicien. Il a montré dans cette série de romances, de duos et même de charges comiques trop cousues de fil blanc, une rare dextérité, une vraie finesse de touche et une distinction naturelle dans le tour mélodique et dans l'accompagnement orchestral, qui évite toujours de tomber dans le trivial. A vrai dire, il manque un peu ce coup de fouet qui lance une opérette, ce motif qu'on fredonnera dans la rue et que chacun voudra retrouver sur son piano; mais c'est rarement là une preuve de mérite artistique et à ce point de vue, je ne reprocherai pas à M. Missa de ne l'avoir pas cherché. En revanche, l'œuvre est parfaitement rendue, par des interprètes qui, contrairement à la moyenne de la Gaîté, savent à peu près tous chanter et dire. M. Jean Périer chante et dit d'une façon toujours exquise; M^lle^ Mariette Sully et M^me^ Tariol-Baugé ont une voix brillante et une gaîté légère; MM. Lamy, Regnard et Vavasseur jouent avec verve et esprit.

Je m'aperçois que j'ai oublié de dire le sujet. C'est une variation sur le motif de la *Dame aux Camélias*, où la maîtresse se sacrifie pour ce qu'on lui dit être le bonheur de son amant. Ici, c'est la sage et gentille fiancée d'un pharmacien (!?) que son oncle installe dans ses bocaux à condition d'être en même temps débarrassé de sa très fin de siècle fille. Persuadée par l'astuce de cet oncle, la jeune fleuriste accepte, sans enthousiasme, la protection d'ailleurs platonique d'un vieux roi de la mode, et tout finit par s'arranger, quand chacun a vu clair dans le jeu. A travers ces scènes rapides s'égrène, comme je l'ai dit, un chapelet de jolies choses détachées : au premier acte, romance de la demoiselle aux camélias, duetto des deux « gentils amoureux », anecdote et déclaration pastiche de l'autre couple; au second, autre romance, autre duetto (confection de pilules entre deux baisers), autre romance sentimentale (de la jeune fleuriste déçue); au troisième enfin, après quelques farces légères, le duetto de récrimination des deux amoureux, où le pharmacien de première classe trouve des accents pénétrants, exquisement dits d'ailleurs par M. J. Périer. On voit que la vraie musique garde sa place aux Bouffes. H. DE C.

⚜

Il est, dit-on, question à l'Opéra-Comique d'une représentation, exclusivement composée des œuvres de M. C. Saint-Saëns, à l'occasion de la mise en scène de *Javotte*.

Au même théâtre aura lieu le 10 octobre, la reprise de *Cendrillon* de M. Massenet, dont les représentations avaient été interrompues par la fermeture annuelle.

⚜

Il est probable que le rôle de Proserpine, dans la pièce de M. C. Saint-Saëns, à l'Opéra-Comique, sera confié à M^me^ Raunay, la parfaite créatrice de *Fervaal*.

⚜

Les Concerts Colonne feront leur réouverture le dimanche 29 octobre. Il n'y aura pas moins de vingt-quatre concerts, divisés en deux séries; la dernière séance aura lieu le 13 avril (Vendredi-Saint, à 9 heures du soir).

M. Colonne donnera également, comme les années précédentes, des matinées musicales au Nouveau-Théâtre (le jeudi, à 3 h. 1/2), du 21 décembre 1899 au 15 mars 1900. Les séances seront au nombre de douze.

Pour les abonnements, on devra s'adresser rue de Berlin, 43.

⚜

Mme Breitner, la femme du célèbre virtuose, reprendra ses cours et leçons, 5, rue d'Aubigny.

⚜

La réouverture des cours de l'école d'orgue de M. Gigout n'aura lieu, cette année, que le 4 novembre, 113, avenue de Villiers.

⚜

L'éminente pianiste Mlle Clotilde Kleeberg se fera entendre cet hiver en Allemagne, notamment à Francfort, Vienne, Varsovie..... Elle sera très probablement de retour en France au mois de décembre; et on peut être certain qu'elle donnera à Paris la primeur d'un programme nouveau.

BRUXELLES

Le théâtre de la Monnaie, tout à la préparation de la *Cendrillon* de M. Massenet, qui passera, paraît-il, avant la fin du mois, s'en tient pour le moment — exception faite pour la *Muette de Portici* — aux reprises d'ouvrages représentés au cours de ces deux dernières saisons, reprises facilitées par les changements peu nombreux qu'a subis la composition de la troupe. *Thaïs* vient d'avoir son tour; bientôt *Lakmé*, *Princesse d'Auberge*, l'*Africaine* et *Lohengrin* auront le leur.

L'œuvre de M. Massenet, qui ne compte pas parmi ses meilleures, tant s'en faut, a eu, comme l'an dernier, en Mlle Ganne et M. Seguin, de très bons interprètes. Ce dernier montre toujours, dans le rôle d'Athanaël, un remarquable talent de composition, et son art, son autorité font oublier presque les faiblesses du poème tiré pour M. Massenet du subtil et fin roman d'Anatole France. Mlle Ganne chante avec goût le rôle de Thaïs, bien que sa voix n'en atteigne pas les notes élevées avec toute l'aisance désirable; la réalisation plastique qu'elle donne de l'héroïne est, au surplus, pleine de charme, et la sympathique artiste a eu des attitudes d'une élégance de lignes vraiment sculpturale.

M. Cazeneuze remplaçait M. Isouard dans le rôle, fort ingrat, de Nicias. Il a su y faire apprécier sa jolie voix de ténor léger.

L'orchestre, non encore débarrassé des habitudes prises aux exécutions en plein air du Waux-Hall, continue d'avoir des violences intempestives; et l'on sait si la musique de Massenet se prête aux excès de sonorité! J. Br.

⚜

Lorsqu'on installa jadis, en face de l'hôtel de ville, un carillon dans les combles de la Maison du Roi, ce fut un enthousiasme universel. Il y eut un concours pour la place de carillonneur, et le vainqueur du tournoi fut acclamé par une foule en délire; on le soumit au supplice de l' « interview »; on découvrit qu'il était « l'âme sonore de la cité », on analysa son « état d'âme », alors qu'il tapotait « au sein des nuages ». Et personne ne s'avisait que le carillon était horriblement faux; le dire eût semblé un acte de lèse-patrie.

Pourtant, il a fallu s'en apercevoir. Le carillon s'est tu; ses cloches discordantes ont été renouvelées; on nous promet des *do* majeur qui ne seront pas des *sol* dièse; attendons cette bonne fortune, qui guérira nos oreilles écorchées.

Pendant que l'on y était, on a réformé non seulement les cloches, mais aussi le répertoire. M. Aloïs Berghs a été chargé, par le collège échevinal, d'harmoniser les airs de l'ancien beffroi, qui sont conservés aux archives de la aille; des mélodies flamandes s'égrèneront dans le décor des Flandres; nous seront délivrés de *Fatinitza* et des *Cloches de Corneville*. F. M.

⚜

Le juge de paix du premier canton de Bruxelles vient de trancher une question intéressante de droits d'auteurs. A l'exposition d'électricité, une société de téléphonie avait relié ses appareils à un concert de la ville. Moyennant redevance, les visiteurs pouvaient suivre les auditions vocales et instrumentales de cet établissement. La Société des Auteurs invita la société exploitante à acquitter un droit proportionnel sur ces exécutions, agissant ainsi au nom des compositeurs. Refus, fondé sur ce que le concert installé en ville payait déjà des droits pour les exécutions dans son local.

Les auditions téléphoniques continuèrent donc, lorsqu'un soir, les fils ayant transmis un fragment de *Rigoletto*, procès fut intenté au nom de Giuseppe Verdi. Après de longs débats, le juge de paix a décidé, conformément à la thèse soutenue au nom du compositeur italien, qu'il n'était pas permis de donner une publicité plus grande que celle prévue et autorisée par l'auteur et que la transmission téléphonique constituait en réalité une exécution nouvelle. Il a condamné en conséquence la Société de téléphonie à des dommages-intérêts.

A la même audience, d'autres compositeurs s'étaient plaints de la reproduction non autorisée de leurs œuvres, par les phonographes automatiques installés à l'exposition et dans diverses salles de dépêches. Ici encore le juge leur a donné raison et leur a alloué cinq francs d'indemnité pour chaque fait d'exécution illicite.

⚜

Le cours de musique d'ensemble, donné par Mme A. Blauwaert-Staps et M. Schörg, rouvrira le vendredi 13 octobre, 43, rue Saint-Bernard.

CORRESPONDANCES

LONDRES. — Le mouvement en faveur de l'adoption du diapason normal s'accentue de jour en jour. Sir Arthur Sullivan, qui naguère engageait une polémique violente sur ce sujet avec M. Villiers Stanford, s'est enfin rallié à la cause et, se servant de sa grande influence, a décidé l'adoption du diapason normal par l'orchestre du Palais de Cristal. Dans le cas de cet orchestre, la question d'argent était la seule qui empêchait les directeurs de se conformer au diapason de tous les Etats européens. Il ne reste plus maintenant à Londres que l'orgue de l'Albert Hall qui conserve encore le diapason anglais. Heureusement, peu de grands concerts ont lieu dans cet immense local. Cela n'aura donc qu'une très faible influence sur l'adoption du nouveau diapason. Tous les grands concerts se tiennent à la Queen's Hall, dont l'orchestre, depuis longtemps déjà, est accordé au diapason normal.

C'est, je crois, la fin de cette crise qui dure depuis nombre d'années.

Le conseil de la ville de Leeds, réuni en petit comité, a longuement discuté, la semaine dernière, la formation d'un orchestre municipal. Quarante-huit villes de l'Angleterre ont commencé l'étude d'une entreprise semblable. Le lord mayor de Leeds, qui présidait la séance, a offert la somme de cent livres, soit deux mille cinq cents francs, pour encourager l'œuvre de l'éducation des masses par la musique. Il existe déjà un orchestre dans cette ville, fondé par M. Haddock; mais il y a place encore pour les concerts projetés par l'orchestre de la municipalité.

Une autre question agite depuis assez longtemps le monde musical anglais : Les Etats-Unis d'Amérique et l'Angleterre délivrent, on le sait, des diplômes de docteur en musique. Le journal anglais *Truth* a découvert, il y a quelque temps, que certaines personnes entreprenantes faisaient commerce de la vente de ces diplômes à l'usage de ceux qui, avides d'honneurs, voulaient aligner quelques lettres de l'alphabet après leur nom. Les diplômes se délivrent, sans examen bien entendu, pour des sommes variant entre 300 et 500 francs. Ceux qui achètent ces diplômes, en général de piètres musiciens de province, peuvent ensuite, grâce à leur titre de docteur faire payer leurs leçons plus chères. La plus grande partie de ces imposteurs ont acheté leurs titres à Toronto (Canada), à l'Université druidique de l'Etat de New-York, à l'Université nationale de Chicago, Gate College (Wisconsin) ou à l'Université du Sud. Ces *universités* délivrent des diplômes dans toutes les branches des arts et des sciences. Art, médecine, théologie, philosophie, etc., tout leur est bon.

Ce n'est que par une guerre acharnée dans les les journaux musicaux que l'on pourra mettre fin à ce trafic honteux. P. M.

MADRID. — La saison d'hiver s'annonce pleine de promesses.

Au théâtre Real, la troupe est déjà complète, et, parmi les noms des artistes engagés, on signale ceux de M^mes Darclée, Tetrazzini, Guerrini, Dahlander, et de MM. De Harchi, Blanchart, Mariacher, etc.

La soirée inaugurale se fera sous peu avec *Aïda*, montée à nouveau.

Comme nouveauté, il y a à signaler l'opéra espagnol *Rachel* de H. Breton, et le *Siegfried* de Wagner. Ce dernier ouvrage sera, paraît-il, mis en scène de la même manière que la *Walkyrie* la saison dernière. Regrettons-le.

Il faut toutefois dire que, pour la direction de l'orchestre, on a engagé le capellmeister Zumpe; mais ni les artistes (Italiens pour la plupart), ni l'éclairage du théâtre, ni la disposition de la scène ne permettent d'attendre une exécution suffisante. On jouera *Siegfried* comme un opéra quelconque du répertoire.

A Barcelone, au Lyceo, on prépare, dit-on, *Tristan et Yseult*.

Quant aux concerts, on ne nous dit encore rien de la prochaine saison.

Les cours libres de l'Athénée, à Madrid, ont recommencé, et le cours de musique, confié comme on le sait, au maître Pedrell, développera cette année le thème « Richard Wagner et le drame musical contemporain ».

Voilà un beau sujet. ED. L. CH.

NOUVELLES DIVERSES

Le 22 septembre dernier, trente ans s'étaient écoulés depuis la première exécution de l'*Or du Rhin* de Richard Wagner au théâtre de Munich. Cette représentation isolée du prologue de la Tétralogie ne plaisait pas du tout à l'auteur, mais le roi Louis II de Bavière était un wagnérien insatiable et impatient. Il savait que *Siegfried* et le *Crépuscule des Dieux* n'étaient pas encore terminés, et ne le seraient pas avant longtemps; que, par conséquent, il ne pourrait pas entendre de si tôt l'*Anneau du Nibelung*.

Il voulut du moins voir les deux œuvres terminées, l'*Or du Rhin* et la *Walkyrie*, et il donna à cet effet les ordres nécessaires à l'intendance du théâtre. Wagner dut s'incliner devant le désir de son royal ami.

L'intendant du théâtre, le baron de Perfall, avait reçu, par écrit, pour instructions « de mettre en scène le *Rheingold* en se conformant strictement à tous les désirs de l'auteur »; un crédit de 60,000 ducats lui fut ouvert pour les décors et machines.

Mais M. de Perfall n'y mit pas autrement de bonne volonté; il partageait à l'égard de Wagner la prévention et l'hostilité de tout le personnel de la cour.

Il fit si bien q'au moment où l'on passa aux répétitions en scène, aucune des machines ne mar-

chait; — et l'on sait s'il y en a dans *Rheingold!* On tenta de remédier aux défauts, il fallut remettre la représentation de semaine en semaine ; tout fut inutile.

Finalement, Wagner fit mander le machiniste du théâtre de Darmstadt, M. Brandt, qui déclara que toute la machinerie devait être recommencée à nouveau. Comme on ne pouvait faire une pareille dépense, on se borna à quelques améliorations suivant les indications de Brandt.

Wagner, outré et ne voulant pas assister à l'exécution de son œuvre dans de telles conditions, repartit pour Lucerne. Hans Richter, récemment nommé chef d'orchestre en remplacement de Hans de Bulow, démissionnaire, refusa à son tour de diriger. Il fut « suspendu » de ses fonctions pour cet acte d'insubordination ; M. de Perfall, de son côté, menaça de donner sa démission et mit le Roi dans l'alternative de choisir entre lui et Hans Richter. Hans Richter fut naturellement sacrifié.

On s'adressa alors, mais en vain, à Edouard Lassen, à Bulow, à Klindworth, à Camille Saint-Saëns pour assumer la direction de l'orchestre ; tous refusèrent. Finalement, un chef d'orchestre de second ordre, M. Wallner, aujourd'hui directeur du Conservatoire de Cologne, s'offrit à diriger l'ouvrage et il fut agréé. Après deux ou trois répétitions sous sa direction, l'œuvre put passer enfin le 22 septembre 1869.

Ce fut une exécution plutôt médiocre. L'impression fut mêlée. En dehors des amis de Wagner et d'une partie du public, les habitués du théâtre de la critique tombèrent à qui mieux mieux sur le poème et sur cette musique si peu conformes à ce qu'ils entendaient d'ordinaire. Hanslick, le célèbre critique de la *Nouvelle Presse de Vienne*, prophétisa que jamais cette œuvre ne paraîtrait sur une autre scène.

Quelque temps auparavant on avait donné à Vienne et à Munich un opéra romantique de Jacques Offenbach : *Die Rheinnixe* (la Nixe du Rhin). On fit à ce propos le jeu de mots suivant : « *Rheinnixe*, — rein Gold ! *Rheingold* — rein nix ! » Ce qui voulait dire : La *Nixe du Rhin*, or pur! L'*Or du Rhin*, rien du tout ! Ainsi s'amusaient les gens d'esprit de ce temps-là !

Il est toujours plaisant de rappeler ces choses.

— Munich va avoir prochainement un nouveau théâtre, et non des moins importants. Ce théâtre sera construit par une société dans la Prinz-Regentenstrasse. Le théâtre portera le nom de : « Théâtre du Prince-Régent ». Le prince, en effet, a autorisé l'intendant des théâtres de la cour à entrer en pourparlers avec la société, en vue de prendre la régie du nouveau théâtre.

Ce nouveau théâtre sera construit selon les plans du théâtre de Bayreuth : salle en forme d'amphithéâtre et orchestre caché. Le programme comprendra, outre le grand drame classique, le drame musical de Wagner.

— A Carlsruhe, a eu lieu, en l'honneur des membres du Congrès de la propriété littéraire, réunis à Heidelberg, une représentation du *Bärenhäuter*, de M. Siegfried Wagner fils; on eût certes préféré l'opéra *Siegfried* de Wagner père. Malgré l'admirable interprétation de Mme Mottl, MM. Gerhaüser et Plank, et de l'orchestre de M. Mottl, l'accueil a été plus que froid. La fin du second acte, seule, a paru dégeler un peu la salle. En revanche, les *Maîtres Chanteurs*, dimanche, ont excité légitimement, au même théâtre, un enthousiasme indescriptible.

— Nous avons déjà signalé les efforts faits en Russie pour la création d'un théâtre populaire. On parle maintenant de créer un théâtre populaire ambulant, ou plutôt un certain nombre de théâtres de ce genre. Le paysan slave a l'esprit très éveillé, ouvert à toutes les curiosités. Il est avide de savoir et d'apprendre, n'importe quoi d'ailleurs. Cette curiosité instinctive, principe de toute science, a toujours fait l'étonnement des touristes étrangers voyageant en Russie. Le paysan vous accable de questions sur vous, sur votre âge, votre passé, vos intentions, le prix de vos vêtements, l'endroit où ils ont été fabriqués, achetés, la nature de votre pays originaire, etc., etc. Ce besoin naïf d'apprendre doit être dirigé, utilisé. D'où la décision d'instituer des théâtres populaires destinés à frapper l'imagination rurale. Le délicat sera de choisir les sujets à représenter.

L'essai a été tenté une première fois par le grand philosophe Yourieff, puis par Mme Massoïedoff. Les résultats avaient été surprenants. « Le théâtre vaut bien mieux que le cabaret, disaient les paysans ; on dépense moins et on s'instruit davantage. » Le succès fut même tel, dans la province de Toula, que les cabaretiers du pays intentèrent un procès aux artistes, sous prétexte que le théâtre leur enlevait toute leur clientèle des dimanches. On revient aujourd'hui à cette idée. Mais il faut avant tout, pour attirer le peuple, que le théâtre soit à très bon marché, par exemple 5 ou 10 copecks par personne (soit 20 ou 40 centimes). Les économistes ne désespèrent pas d'en trouver la solution.

— De Saint-Sébastien : Appelé en Espagne pour donner en notre palais des beaux-arts, dont il avait inauguré l'orgue l'hiver dernier, un concert d'orgue et orchestre, M. Eugène Gigout vient de remporter de nouveau à Saint-Sébastien un brillant succès. La famille royale et toute la cour assistaient à ce concert, qui n'a été qu'une longue suite d'ovations pour le célèbre artiste. La Reine régente, qui est une excellente musicienne, a donné elle-même, à plusieurs reprises, le signal des applaudissements.

M. Gigout a joué du Bach et du Hændel, plusieurs œuvres de Saint-Saëns, parmi lesquelles la *Marche religieuse*, récemment dédiée à la Reine, des pièces de César Franck, de Boëllmann, de Ch. Lefebvre et de lui-même. On lui a demandé d'improviser sur un thème populaire, et ce numéro du programme a soulevé la salle.

BIBLIOGRAPHIE

Les Lieder de Franz Schubert par Henri de Curzon. (Librairie Fischbacher, 33, rue de Seine.) — Le *Guide Musical* a eu la primeur de la charmante esquisse critique écrite par M. Henri de Curzon sur les *lieder* de Franz Schubert, à l'occasion de l'édition définitive publiée par la maison Breitkopf et Hærtel. Nos lecteurs ont donc déjà pu apprécier la valeur du travail de M. H. de Curzon; nous ne croyons pas devoir nous étendre sur les qualités qui sont le signe distinctif du talent de notre excellent collaborateur à l'occasion de la publication, en une élégante brochure, des articles parus dans cette revue. Mais nous tenons à signaler le catalogue, fort bien dressé par un archiviste de profession comme l'est M. H. de Curzon, de tous les *lieder* du maître viennois, ainsi que la notice bibliographique des principaux ouvrages relatifs à Schubert, qui ont été ajoutés à son travail primitif. L'étude a été dédiée à M. Maurice Kufferath. H. I.

— Histoire de la Musique — Espagne (xviie et xviiie siècles), par M. Albert Soubies. (Librairie E. Flammarion). — Lorsque nous signalions récemment le volume consacré par M. Albert Soubies à l'*Histoire de la musique en Espagne* depuis les origines jusqu'au xvie siècle inclus, nous exprimions le regret que le savant critique n'eût pas poussé son travail jusqu'au xviiie siècle. Il n'a pas mis un long temps à relever le gant, et voici que paraît aujourd'hui, à la Librairie des Bibliophiles, la seconde partie de l'*Histoire de la musique en Espagne*. Elle a été rédigée avec autant de soins que la première, et le lecteur y trouvera des renseignements jusqu'ici ignorés sur l'art musical dans la péninsule Ibérique. Ce qu'il y a, en effet, de remarquble dans le travail entrepris par notre confrère, aussi studieux que sagace, c'est qu'il défrichait pour ainsi dire un terrain non encore exploité. C'est dire la peine qu'il a dû se donner pour colliger toutes les notes que nécessitait une semblable étude. Tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de la musique le récompenseront de son labeur en se procurant et en lisant son nouveau volume. H. I.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles

NUMÉRO 41

VOLUME XLV

15 OCTOBRE 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central**, rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique**. — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur**, Galerie de l'Odéon; M. Gauthier, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 41. 15 octobre 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

LES CONCERTS EN FRANCE

pendant le XVIIIe siècle

(SECONDE PARTIE)

(Suite. — Voir le dernier numéro)

I

Le privilège accordé à Lully par Louis XIV, en 1672, pour l'exploitation de l'Académie royale de musique, ne laissait à personne la liberté « de faire chanter aucune pièce entière en musique, soit en vers françois ou autres langues », sans la permission écrite de Lully ou de ses héritiers. Le premier soin de Philidor, lorsqu'en 1725 il songea à créer le *Concert spirituel*, fut donc nécessairement de s'assurer l'assentiment du sieur de Francine, gendre et successeur de l'auteur d'*Atys* dans la possession du même privilège.

Le succès immédiat de la nouvelle entreprise montra que Philidor avait eu raison de croire désormais suffisante l'attraction exercée sur le public parisien par des auditions purement musicales; l'ouverture de son concert fut un grand événement artistique, parce que précisément cette fondation venait à son heure et répondait au goût croissant des amateurs pour tout ce qui touchait à la musique. En peu de temps, ce spectacle devint, à l'imitation de l'Académie de musique, une institution nationale, un rouage officiel de la vie musicale en France, une solide et lourde machine, réglée pour plus de soixante années sur une marche presque immuable. Ses longs et utiles services lui ont valu de fréquentes mentions dans tous les livres relatifs à l'histoire de l'art français, et certains épisodes de ses brillantes destinées ont été souvent racontés; aucun écrivain ne lui a cependant consacré jusqu'ici d'étude spéciale, et n'a tenté, en particulier, de dresser et de publier la série de ses programmes. Notre ambition n'est pas de combler cette lacune et d'entreprendre une tâche aussi disproportionnée sans doute à nos forces qu'au but de notre travail actuel; nous voulons simplement essayer de tracer une esquisse générale, où le Concert spirituel, tout en occupant une place prépondérante, n'apparaîtra point isolé des autres manifestations analogues.

Anne-Danican Philidor, né à Paris le 11 avril 1681, était fils du premier mariage d'André Danican Philidor, dit l'aîné, ordinaire de la musique du Roi et garde de sa bibliothèque de musique. Il écrivait depuis 1697 des airs de danse pour les ballets de la cour, avait obtenu en 1702 la survivance de son père dans la musique du Roi et s'était acquis un modeste renom de compo-

siteur par la publication en 1712 d'un livre de *Pièces pour la flûte* (1). Le traité qu'il conclut avec Francine, par-devant Caron et Ballot, notaires à Paris, le 22 janvier 1725, lui donna, pour une durée de trois ans et moyennant une redevance annuelle de dix mille livres, permission d'ouvrir à Paris des concerts de « musique de chapelle », les jours où l'observation des fêtes religieuses suspendait les représentations de l'Académie royale de musique. Ces jours, au nombre d'environ trente-cinq par année, étaient la Purification (2 février), l'Annonciation (25 mars), les trois semaines de Pâques, comptées depuis le dimanche de la Passion jusqu'au lundi de Quasimodo, l'Ascension, la veille et le jour de la Pentecôte et de la Fête-Dieu, l'Assomption (15 août), la Nativité (8 septembre), la Toussaint et la Commémoration des morts (1er et 2 novembre), la Conception (8 décembre), la veille et le jour de Noël (24 et 25 décembre). Philidor s'engageait à ne faire chanter aucun fragment d'opéra, ni même aucun morceau dont les paroles fussent françaises (2). La jouissance de son bail commençait au 17 mars 1725; dès le lendemain 18 (dimanche de la Passion), il inaugurait ses concerts.

Le local, obtenu de la bienveillance du Roi, était une salle du palais des Tuileries, dite Salle des Suisses, qui précédait les « appartements ». Elle avait reçu un aménagement spécial et une décoration jugée très convenable par le rédacteur du *Mercure*. « On a construit, dit-il, pour placer les symphonistes et ceux qui doivent chanter, une espèce de tribune en amphithéâtre, appuyée contre le mur qui est du côté des appartements, élevée de six pieds sur trente-six de face et neuf de profondeur. Cette tribune, où l'on monte par un petit perron et qui peut contenir au moins soixante personnes, est fermée par une balustrade rehaussée d'or, dont les balustres, en forme de lyre, sont posés sur un socle peint en marbre. Tout le mur sur lequel la tribune est adossée est décoré d'une perspective de très bon goût, qui représente un magnifique salon et qui offre un point de vue fort agréable; cette peinture a été faite sur les dessins de M. Berin (Berain), dessinateur ordinaire du cabinet du Roi, par le sieur Le Maire, peintre fort entendu dans ces sortes d'ouvrages. Ce salon est éclairé par douze lustres et par quantité de girandoles garnies de bougies (1) ».

Hubert Le Blanc fait allusion aux affiches qui furent posées dans Paris (2); aucun moderne collectionneur ne peut, croyons-nous, se vanter d'en posséder un exemplaire ; mais les recueils périodiques du temps nous ont du moins conservé le programme de la première séance. Il se composait d'une suite d'airs de violon, de La Lande, d'un caprice du même auteur, de son grand motet sur le psaume *Confitebor;* ensuite venaient un concerto de Corelli appelé la *Nuit de Noël*, et pour finir un second motet de La Lande, le *Cantate Domino*. L'exécution, commencée à six heures, fut terminée à huit, « avec l'applaudissement de toute l'assemblée ».

Pendant les soirées suivantes défilèrent deux par deux une douzaine d'autres motets de La Lande. Le maître, qui devait mourir à un an de là, — le 18 juin 1726, — eut la satisfaction de savourer ainsi, aux Tuileries, un genre de popularité qu'il n'avait pas prévu en travaillant jadis pour la chapelle royale, d'après les modèles de Lully et les indications de Louis XIV. Peut-être eut-il alors la révélation que ses « motets à grand chœur » n'avaient jamais été et ne seraient jamais nulle part mieux à leur place que dans cette salle de concerts, entre les balustres dorés en forme de lyre et la perspective de Berain, sous la lueur mondaine des girandoles. De l'ancien motet liturgique, ces œuvres n'avaient plus guère conservé que le titre et le langage ; c'étaient de grandes cantates dont les textes — psaumes, hymnes

---

(1) Sur Anne-Danican Philidor et sa famille, voyez l'article de E. Thoinan dans le *Supplément* à la *Biographie universelle des musiciens*, t. II, p. 332 et suiv.

(2) Archives nationales, O1, 621.

(1) *Mercure de France*, mars 1725, p. 615,

(2) Hubert Le Blanc, *Défense de la basse de viole*, p. 43.

ou proses — étaient divisés, raccourcis ou répétés, selon les exigences de la facture musicale, en fragments successifs et variés, pouvant se détacher, se supprimer, se remplacer à volonté. Une ouverture ou du moins une ritournelle instrumentale précédait un premier grand chœur avec orchestre ; des récits et des duos, accompagnés de solos de flûte, de violon ou de basse de viole, alternaient avec d'autres ensembles d'allures et de dispositions soigneusement contrastées ; la conclusion était formée de nouveau par quelque imposante réunion de toutes les voix, de tous les instruments. Dans tout le cours de l'ouvrage, la recherche de la variété et celle de la symétrie l'emportaient sur le souci de l'expression, qui se trouvait tantôt solennelle et vaguement religieuse, tantôt délibérément indifférente ; dès que le texte prêtait à un commentaire descriptif, apparaissaient les formules d'usage, pour peindre l'image indiquée ; des rythmes de pastorale et des murmures de flûtes inclinaient un verset du côté de la bergerie ; ou bien les timbales et les trompettes, formant bande à part et dialoguant avec l'orchestre et les voix, amenaient dans le psaume l'éclat d'une musique guerrière. Les broderies, les agréments, les « pretintailles », se pressaient dans les récits destinés à d'habiles chanteurs. La variation mélodique ornementale remplaçait l'art oublié de développer un thème : il suffit, pour s'en convaincre, de lire, dans la collection des motets de La Lande, sa version de l'*O Filii* (1). L'ensemble de son œuvre religieux, étudié selon l'esprit du culte auquel il était destiné, laisse l'impression d'un monument d'architecture dont l'appropriation est sacrifiée à la façade. Si, poursuivant la même étude, on laisse volontairement à l'écart cet essentiel point de vue de la destination première, il faudra revenir en partie sur la sévérité fâcheuse du jugement primitif, et reconnaître l'incontestable mérite des grands chœurs majestueux, emphatiques et lourds, des airs tendres et gracieux, des dialogues semés de coquetteries mièvres, de tout ce charme vieillot d'un art où se confondent le crépuscule du grand siècle et l'aurore du rococo.

(1) *Motets de feu M. de La Lande*, etc., 1729 et suiv., vingt livres in-folio. *L'O Filii* est au livre II. Sur ce sujet, nous nous permettons de citer notre conférence, *la Musique sacrée sous Louis XIV*, publiée dans la *Tribune de Saint-Gervais*, année 1899, et à part, in-8°, et nous prions le lecteur de vouloir bien y effacer (p. 79 de la *Tribune*, ou p. 13 de la brochure) les mots « trois ans après la mort de La Lande », qui constituent un impardonnable *lapsus calami*.

Dans une salle de concerts, toutes les qualités de ces œuvres ressortaient en plein relief et se pouvaient goûter sans réserves. Le public s'accoutuma donc aisément à les considérer comme le fondement obligé du répertoire. A l'intérêt, à la puissance d'action qu'elles possédaient par elles-mêmes, s'ajoutait le plaisir de les entendre exécuter par des artistes en vue, que Philidor avait su réunir, et dont quelques-uns, attachés au service du Roi, n'étaient connus que des personnes admises soit aux offices religieux de la chapelle de Versailles, soit aux divertissements de la cour.

« Les récitants du concert, continue le *Mercure*, sont les sieurs Francisque, Dominique, Le Prince, Granet, et l'abbé Ducros, tous de la musique du Roi ; Mlle Antier, les sieurs Muraire, Cuvillier, Cochereau, Dun, Le Mire et Dubourg, de l'Académie royale de musique. Les chœurs sont composés de tout ce qu'il y a de meilleurs sujets de la musique du Roi, de l'Académie royale de musique et des principales églises de Paris, où il y a des chœurs de musique; il en est de même de ceux qui composent la symphonie (1). » Les deux artistes que le journaliste appelle simplement Francisque et Dominique étaient deux chanteurs italiens de la musique du Roi, Francisque La Fornara et Dominique Flavoni ; — Nicolas Le Prince, attaché depuis 1712 à la musique de la chambre et depuis 1721 à celle de la chapelle, devait en devenir le doyen et y faire fonctions de sous-maître (2) ; — Louis Ducros servait

(1) *Mercure*, mars 1725, p. 616.

(2) Il mourut subitement le 28 avril 1757, âgé de soixante-quinze ans.

auprès de lui comme basse-taille (1). A ce groupe, venu de la cour, ne pouvait guère être opposée de personnalité plus brillante que Mlle Antier, qui joignait au titre de « première actrice de l'Académie royale de musique » celui de musicienne du Roi, obtenu en 1721, avec une pension de douze cents livres, pour avoir chanté dans les ballets de la cour (2); — Jean Muraire, Louis-Antoine Cuvillier père et Jacques Cochereau étaient trois hautes-contre; le dernier ne se bornait point à tenir des rôles à l'Opéra et des parties à la chambre du Roi, mais composait encore des recueils d'*Airs* et des cantates de circonstance; — Jean Dun fils possédait une sonore voix de basse-taille (3).

Dès les premières séances, Philidor réussit également à piquer la curiosité de ses auditeurs en leur présentant l'un vis-à-vis de l'autre, en « une espèce d'assaut », deux virtuoses regardés alors comme « les deux plus excellents joueurs de violon qui soient au monde », Baptiste Anet et Pierre Guignon. Le premier était fils de l'un des vingt-quatre violons; il avait voyagé en Allemagne et en Italie, où Corelli lui avait enseigné « à bien jouer ses sonates, que fort peu de gens étaient en état d'exécuter »; en possession du titre d'ordinaire de la musique du Roi, il devait se faire entendre assez fréquemment au Concert spirituel pendant les premières années de l'entreprise, en y jouant les œuvres de l'école italienne et ses propres compositions. Son départ pour la petite cour lorraine de l'ex-roi de Pologne Stanislas Leczinski, en 1738, laissa la première place à Pierre Guignon, qui était Piémontais, un peu plus jeune qu'Anet, et qui représentait pareillement l'école italienne, en interprétant, avec ses sonates et ses duos, les concertos de Vivaldi; ses succès au Concert devaient se prolonger pendant vingt-cinq ans (4).

Le *Miserere* de Lully, celui de Nicolas Bernier, maître de musique de la Sainte-Chapelle du palais et de la chapelle du Roi, furent, avec le *Cum invocarem* de ce dernier, les premiers motets admis à partager avec ceux de La Lande l'honneur d'ouvrir et de fermer les séances (1). Plusieurs fois, Mlle Antier fit entendre un motet à voix seule, *O dulcis Jesu*, dont les paroles, de l'abbé Pellegrin, et la musique, de Destouches, avaient été composées en 1717 pour une station de procession chez la duchesse de Berry, au palais du Luxembourg (2). Durant la seconde année, de nouveaux noms d'auteurs et d'exécutants apparurent en abondance. L'un des premiers fut celui de « feu Gilles », le musicien tarasconnais, dont la *Messe des Morts* était à cette époque, et pour un demi-siècle encore, admise au rang des chefs-d'œuvre. Ce fut son *Beatus vir* que Philidor choisit pour le représenter sur ses programmes (3). Il accueillit ensuite le *Miserere* de Lallouette, maître de musique et bénéficier de Notre-Dame de Paris; œuvre à grandes prétentions, qui n'était guère, au fond, qu'une assez plate imitation du style de La Lande (4); — un *Confitebor* de François Petouille, maître de chapelle estimé dans les provinces, qui devait l'année suivante hériter l'emploi de Lallouette à Notre-

(1) Il fut pensionné en 1736 et mourut après 1760.

(2) Elle mourut le 3 décembre 1747.

(3) Pour tous ces musiciens, voyez Campardon, *L'Académie de musique au XVIIIe siècle*.

(4) Baptiste Anet mourut à Lunéville en 1755. Voyez Jacquot, *La musique en Lorraine*, p. 160. Son premier livre de sonates avait paru en 1724, le second en 1729. — Pierre Guignon, dernier possesseur du titre de *Roi des violons*, mourut à Versailles le 30 janvier 1774.

(1) Le *Miserere* de Lully avait été imprimé chez Ballard, en 1684, en tête du recueil des *Motets à deux chœurs pour la chapelle du Roy, mis en musique par M. de Lully*, etc. — En 1703, 1713 et 1736 parurent trois livres de *Motets à une, deux et trois voix, avec symphonie et sans symphonie*, de Nicolas Bernier; le troisième fut une publication posthume : Bernier, né à Mantes le 28 juin 1664, mourut à Paris le 5 septembre 1734.

(2) *Mercure*, avril 1725, p. 1140.

(3) Jean Gilles, né à Tarascon, reçu enfant de chœur à la cathédrale d'Aix en 1678, y devint organiste, chapelain et maître de chapelle, partit pour Agde en 1695 et mourut à Toulouse le 5 février 1705. Des copies de sa messe et de sept grands motets existent à la Bibliothèque nationale.

(4) *Le Psalme Miserere à grand chœur et l'hymne Veni Creator à trois voix et basse continue, par M. Lallouette*, etc. Paris, Ballard, 1730, in-folio (livre second des motets de Jean-François Lallouette).

Dame (1); — d'autres compositions pareilles de Henri Desmarets, de Montéclair, de Dornel, de Guignard, simple ordinaire de la musique du Roi, un *Quare fremuerunt* de Philippe Courbois, et, du même, un *Omnes gentes*, qui dut à son accompagnement de « trompettes et timbales », imité, lui aussi, de La Lande, la faveur de plusieurs exécutions (2); — le *Te Deum* que Colin de Blamont avait écrit pour le sacre de Louis XV, et qui n'avait pas pu y être exécuté, l'office ayant été, ce jour, par ordre, chanté en plain-chant. Enfin, Philidor lui-même se présenta comme auteur de motets, en offrant à ses habitués un *Domini est terra*.

Le premier « musicien étranger » entendu aux Tuileries fut un abbé italien nommé Palmerini, qui chanta, le 2 février 1726, un petit motet de sa composition (3). François Rebel fils et François Francœur, préludant à leur longue collaboration de compositeurs par une collaboration de virtuoses, commencèrent dans la même saison à se produire ensemble, dans des duos de violon. Le succès du flûtiste Michel Blavet effaça le leur et s'affirma si impérieusement, qu'il fallut le faire reparaître presque dans chaque concert; la justesse de son embouchure émerveillait les amateurs, si peu habitués à ce genre de mérite, qu'ils le croyaient « impraticable » (4). Une partie du public déclara la flûte « préférable au violon » et Philidor s'ingénia à découvrir d'autres virtuoses sur l'instrument favori. Un certain Lucas parut le premier, puis Buffardin, Marseillais attaché au service de l'électeur de Saxe (1).

La célèbre Mlle Lemaure, « qui n'avait pas encore paru à ce concert », y débuta dans les récits du *Te Deum* de La Lande, le 25 mars 1727, et y fut « fort applaudie »; désormais, elle allait partager, aux Tuileries comme à l'Académie royale de musique, les rôles et les succès avec Mlle Antier : « Les concerts spirituels sont fort courus, écrit Mlle Aïssé; la Antier et la Lemaure y chantent à enlever (2) ».

Une tentative digne de mention, première trace apparente d'une influence sensible de l'établissement du Concert sur la production musicale, se produisit le 30 mars 1727 : on fit ce soir-là l'essai d'un psaume *traduit en français* par Pellegrin, mis en musique dans la forme du « motet à grand chœur », par un ancien maître de chapelle de la cathédrale d'Arles, Alexandre de Villeneuve. L'exécution de ce morceau pouvait être regardée comme une infraction à l'engagement pris par Philidor de ne faire chanter aucune composition dont les paroles fussent françaises; faut-il supposer que cet article de son bail lui fut rappelé, ou croire tout simplement que,

(1) Ce motet existe en ms à la Bibl. nat. — François Petouille, maître de chapelle à Langres, puis à Laon, succéda à Lallouette en 1727, et mourut à Paris en 1730.

(2) Philippe Courbois, « maître de musique à Paris », avait en 1710 dédié à la duchesse du Maine son œuvre premier, un livre de *Cantates françaises à une et deux voix, sans symphonie et avec symphonie*, gravé à Paris, in-fol. Il fut admis en 1729 à faire chanter trois fois un de ses motets à la messe du Roi. (*Mercure*, novembre 1729, p. 2727).

(3) Il se rendit ensuite aux Pays-Bas et en Allemagne; sur le programme d'un concert donné à Hambourg, le 1 septembre 1726, il s'intitulait « Célèbre virtuose et bassiste ». (J. Sittard, *Geschichte der Musik und Concertwesens in Hamburg*, p. 69.)

(4) Ancelet, *Observations sur la musique*, p. 28.

(1) Sur Blavet, voyez Fétis, t. I, p. 439, qui n'a pas donné le titre de ses *Sonates pour la flûte;* le second livre parut en 1732, le troisième en 1740. — Pierre-Gabriel Buffardin, né à Marseille vers 1690, emmené à Constantinople par l'ambassadeur de France, entra le 26 novembre 1715 au service de l'électeur Frédéric-Auguste Ier, comme flûtiste de sa chapelle, à cinq cents thalers d'appointements; cette somme fut doublée en 1741. Buffardin se fit entendre au Concert spirituel en 1726 et en 1737. Après trente-cinq ans de services, il obtint de Frédéric-Auguste II une pension de mille écus, et se retira en France, en 1750. Il avait eu pour élèves, à Dresde, Quantz, Gœtzel et Grassi. — Voyez Spitta, *J.-S. Bach*, t. I, p. 763; Furstenau, *Zur Geschichte der Musik am Hofe der Kurfürsten von Sachsen*, t. II, p. 95; le *Mercure* de juin 1737, t. I, p. p. 1209; les *Mémoires* du duc de Luynes, t. X, p. 298.

(2) *Mercure*, mars 1727, p. 615. *Lettres de Mlle Aïssé*, publ. par Prédagnel, p. 55. — Mlle Lemaure, qui avait débuté à l'Opéra en 1719, possédait depuis 1722 le titre de musicienne de la chambre du Roi, avec une pension de mille livres. Voyez, sur cette artiste, A. Jullien, *Le Monde et l'Opéra en 1735. Mlle Lemaure et l'evêque de Saint-Papoul.*

l'œuvre étant insignifiante et banale, personne n'y distingua le germe d'une forme nouvelle, capable, en d'autres mains, de prêter à des développements meilleurs? Toujours est-il que l'essai demeura stérile et isolé, et que public et musiciens passèrent sans y entrer devant cette porte, ouverte, comme par hasard, sur la route, alors inconnue en France, de l'oratorio et de la cantate religieuse en langue vulgaire (1).

A la veille du renouvellement de son bail, Philidor prit de nouveaux arrangements pour donner à son entreprise une extension considérable. Vers la fin de 1727, il annonça que, sans préjudice des séances spirituelles données les jours de fêtes religieuses, son concert se continuerait deux fois la semaine en hiver et une fois en été, par des séances mélangées d'art profane et d'art sacré, qui commenceraient par un « divertissement », comprendraient des pièces de musique italienne et française, ainsi que des sonates, et se termineraient par un grand motet (2). La salle fut aménagée et décorée à nouveau; on la divisa par l'établissement d' « une balustrade sur trois faces, la première opposée à la tribune où sont placés les symphonistes et les autres musiciens, la seconde en pan coupé, et la troisième allant se joindre à la tribune, du côté du jardin des Tuileries » ; cette balustrade servait à contenir six rangs de gradins élevés en amphithéâtre, où le prix des places était de quatre livres, tandis que l'on payait deux livres seulement pour s'asseoir sur les banquettes placées dans le milieu de la salle (2). Philidor dirigea le 20 décembre 1727 le premier de ces concerts français, où l'on exécuta le divertissement *Le Retour des dieux sur la terre*, composé en 1725 par Colin de Blamont pour le mariage de Louis XV, et sa cantate *Didon*, nouvellement produite chez la Reine. Une grande activité fut déployée pour arriver à varier les programmes, tout en se conformant fidèlement au plan fixé; le répertoire de la cantate, sensiblement antérieur à la fondation du Concert, mais que la mode n'avait pas encore abandonné, fut mis largement à contribution (2), et les petites pièces de Batistin (J.-B. Stuck), de Du Tartre, de Colin de Blamont, de Bourgeois, de Clerambault et autres, chantées par M[lle] Lemaure, par M[lle] Antier, par M[lle] Delba ou delle Barre, s'encadrèrent, pour le régal des amateurs de chant français, entre les *Muses rassemblées par l'Amour* de Campra, et son *Deus, in nomine tuo*, entre le *Divertissement sérieux et comique* de Renier (3) et un motet de Mion, entre l'*Idylle de Sceaux* de Lully ou des fragments de sa *Grotte de Versailles* et les traditionnels motets de La Lande. L'œuvre de circonstance que Colin de Blamont avait écrite, sous le titre de *Présents des dieux*, en l'honneur de la double naissance de Mesdames, filles du Roi, tint à son tour la place d'un divertissement. Auprès de Guignon et de Blavet parurent de nouveaux virtuoses : l'excellent violoniste Jean-Baptiste Senaillé, fils de l'un des vingt-quatre violons du Roi et lui-même « ordinaire de la musique de la chambre », ne devait être applaudi que pendant deux saisons; il mourut à Paris le 12 octobre 1730, âgé d'environ quarante ans (4); à Leclair était réservée une

(1) L'œuvre fut publiée dans la même année sous ce titre : *Premier Concert Spirituel à I, II, III, IV voix avec symphonie, sur une traduction française du psaume 96, Dominus regnavit exultet terra. Dédié à la Reine, par M. Villeneuve, cy devant maître de musique de la métropole d'Arles. Se vend à Paris, chez l'auteur*, etc. 1727. Le privilège, daté de 1719, est accordé au sieur Alexandre de Villeneuve pour « plusieurs motets avec des leçons de ténèbres, un *Miserere*, et autre musique, tant vocale qu'instrumentale ».

(2) *Mercure*, novembre 1727, p. 2709.

(1) *Mercure*, décembre 1727, p. 2941. — *Histoire de l'Académie royale de musique* (par Durey de Noinville et Travenol), 2e édit., 1757, p. 173. — HURTAUT et MAGNY, *Dictionnaire historique de la ville de Paris*, t. III, p. 530.

(2) Sur la cantate, voyez l'étude de M. Ch. Malherbe, en tête du troisième volume des *Œuvres complètes* de Rameau.

(3) Renier, qui mourut en 1731, avait publié en 172[?] un premier livre de *Cantates françaises mêlées de symphonies*, et bientôt après, sans date, un second livre, intitulé *Cantates françaises ou musique de chambre à voix seule et à deux voix avec symphonie et sans symphonie avec la basse continue*.

(4) HERLUISON, *Actes d'état civil d'artistes musiciens*, p. 38. — Les cinq livres de *Sonates à violon seul, avec la basse*, de Senaillé, avaient paru en 1710, 1712, 1716, 172[?] et 1727.

plus longue carrière, une plus durable renommée ; ses premières sonates, publiées peu d'années auparavant, le faisaient déjà regarder comme un « fameux violon » : les œuvres qu'il composa et joua par la suite initièrent le public français à des difficultés inconnues d'exécution et ne tardèrent point à passer pour « ce qu'il y avait de plus parfait » dans la littérature du violon (1).

Entre les œuvres instrumentales qui firent le plus de plaisir, on remarqua un « concerto de trompettes, hautbois, cors de chasse et timbales, avec les chœurs de toute la symphonie », de la composition du Génois Antonio, ancien membre de la musique particulière du duc d'Orléans : on le joua le 23 mars 1728 (2), Un mois auparavant, le 21 février, avait été exécuté « un concerto de chalumeau (schalmey), avec les accompagnements de symphonie qui forment les chœurs. Cet instrument, qui est fort en usage en Allemagne, imite le hautbois et la flûte à bec. Le tout ensemble parut assez singulier et fit plaisir (3). » Le concerto, dont le *Mercure* ne nomme ni l'auteur, ni l'interprète, paraît avoir été la première incursion du Concert des Tuileries dans le domaine alors ignoré de la musique allemande; depuis le milieu du XVII[e] siècle, les dilettanti français croyaient connaître la musique italienne; ils ne se sentaient, à l'égard de l'art germanique, aucun intérêt. Lecerf de la Viéville avait, en une ligne dédaigneuse, mentionné « les Allemands, dont la réputation n'est pas grande en musique (4) », et lorsque, vers 1705, Pantaleon Hebenstreit était venu jouer du tympanon ou pantalon chez Ninon de Lenclos, on l'avait jugé « d'autant plus digne de curiosité, qu'il venait d'un pays peu sujet à produire des hommes de feu et de génie (1) ». Il nous faudra poursuivre jusqu'à l'année 1738 avant de rencontrer un nom allemand, celui de Telemann, sur les programmes du Concert.

(*A suivre.*) MICHEL BRENET.

(1) *Lettres sur les hommes célèbres sous le règne de Louis XV* (par Daquin), tome 1, p. 132. — Jean-Marie Leclair l'aîné, né à Lyon le 16 mai 1697, mourut assassiné dans la nuit du 22 au 23 octobre 1764, dans une maison qu'il avait fait bâtir à Paris « près la Croix du Trahoir », entre les deux barrières Saint-Martin. Ses *Sonates*, dont le premier livre parut en 1723, le quatrième après 1747, sont au premier rang des productions de l'ancienne école française du violon. — Nous retrouverons plus loin Leclair le cadet ou le second.

(2) Giovanni-Guido Antonio dédia, en 1707, au duc d'Orléans un livre de *Motetti ad una e piu voci con sinfonia*, et fit paraître en 1726, un livre I de *Sonates à violon seul avec accompagnement de basse et de clavecin.*

(3) *Mercure*, février 1728, p. 385.

(4) *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise*, 2[e] partie, p. 100.

(1) *Dialogue sur la musique des anciens*, par l'abbé de Châteauneuf, p. 4.

LA QUESTION DES GAMMES

Nous recevons de l'éminent acousticien M. Charles Meerens la lettre suivante, relative au récent article de M. Maurice Kufferath sur *l'Harmonie, la Mélodie et le Rythme :*

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

A propos de vos observations publiées récemment dans le *Guide Musical* sur le Rythme, la Mélodie et l'Harmonie, voulez-vous me permettre d'appeler l'attention de vos lecteurs sur un point que vous n'avez pas touché et qui vaut, lui aussi, d'être nettement fixé et déterminé ?

Vous dites que le rythme est l'élément universel, absolu, éternel de la musique. Cela n'est pas contestable. Mais n'est-ce pas aller trop loin que de considérer le rythme comme le seul élément stable et immuable ? Vous avez montré avec raison ce qu'il y a d'artificiel, c'est-à-dire de variable et de changeant, dans la mélodie et l'harmonie et, à ce propos, vous avez parlé des différentes gammes en usage depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.

Sur ce point, il me semble qu'il y aurait lieu de compléter ce que vous avez dit et d'insister surtout sur cette vérité fondamentale, à savoir que si la disposition des intervalles dont se compose toute gamme peut varier, la nature de ces intervalles ne peut changer, qu'elle est restée partout et toujours la même. Nous avons là un second élément immuable et uni-

versel de la musique, à propos duquel je vous demande d'exposer mes idées ou mes constatations.

Il importe tout d'abord, à ce propos, de bien déterminer ce qu'est le son.

Qu'est-ce que le son?

Ici, nous nous trouvons déjà en face de deux thèses : 1° celle des théoriciens qui envisagent le son comme une sorte de fluide ou de substance matérielle — de ceux-là, je n'ai pas à m'occuper; 2° celle des théoriciens qui, niant la corporéité du son, le considèrent — et ils ont raison — comme un effet produit sur l'oreille par les mouvements vibratoires des corps doués d'une rigidité convenable.

L'expérience nous prouve que plus le nombre de ces vibrations est grand dans un temps donné, plus le son est aigu. Ainsi, un corps exécutant six cents vibrations par seconde produira un son plus aigu qu'un autre corps qui n'en effectuerait que quatre cents dans le même temps.

L'intonation du son provient donc du degré de fréquence de ses vibrations.

Ajoutons ici que la perceptibilité des sons est subordonnée à certaines limites. En deçà d'un trop petit nombre de vibrations, l'effet sonore cesse parce que l'oreille, à cause de leur lenteur, est capable de les distinguer séparément et de les compter. Par contre, au delà d'un trop grand nombre de vibrations, l'effet sonore est remplacé par le silence.

L'étendue des sons perceptibles peut contenir une série d'environ dix octaves selon les facultés auditives de chacun.

Dans cette échelle, fluant du son le plus grave jusqu'au son le plus aigu, il existe une infinité d'intonations parmi lesquelles le musicien n'en utilise qu'un nombre relativement très restreint. Ainsi, dans l'étendue d'une octave, il n'en accepte en pratique que douze sur les instruments tempérés à sons fixes, et en théorie ce nombre n'est guère augmenté que de quelques intonations approximativement les mêmes, auxquelles, dans les conditions ordinaires d'une exécution musicale, on peut substituer sans inconvénient les douze sons précités contenus dans l'étendue d'une octave.

Sous l'influence de quelle loi le musicien se sent-il obligé de faire ce choix et doit-il élaguer de l'échelle sonore cette infinité d'intonations inutilisées en faveur des douze et quelques intonations qui lui plaisent dans l'étendue de chaque octave?

Cette loi est une loi mathématique, donc absolue et universelle; c'est la loi de la plus grande simplicité des rapports numériques des vibrations. Pour être *musicaux*, c'est-à-dire pour devenir susceptibles d'un emploi esthétique, les sons doivent présenter entre eux des rapports simples; si cette simplicité leur fait défaut, ils deviendront *antimusicaux*, ils paraîtront faux, ils froisseront l'oreille de tout être humain.

M. Gevaert, page 2 de son ouvrage sur la *Mélopée antique*, établit ce principe :

« La consonnance, impression agréable que procure l'émission simultanée de deux sons, s'exprimant par un rapport numérique très simple : (1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6), est la source de toute musique. »

Pour le lecteur peu initié à ce langage des chiffres, expliquons que le rapport 1 : 2 (lisez *un* est à *deux*), c'est-à-dire l'intervalle dont le son aigu exécute le double des vibrations du son grave dans le même temps, crée l'octave;

Le rapport 2 : 3, la quinte;
» 3 : 4, la quarte;
» 4 : 5, la tierce moyenne;
» 5 : 6, la tierce mineure.

Remarquons qu'ils sont constitués par les seuls chiffres 2, 3 et 5, ou leurs produits binaires, positifs ou négatifs, c'est-à-dire ascendants ou descendants d'une octave. Ce phénomène justifie le mécanisme du renversement des intervalles. Jamais le renversement ne dénature le caractère tonal du terme transposé.

Tels sont les rapports directs des sons musicaux, au moyen desquels on crée les rapports indirects; les termes de ceux-ci ne peuvent être constitués que par des produits qui n'ont d'autres sous-multiples que les mêmes nombres fondamentaux 2, 3 et 5.

Par exemple, la tierce 4 : 5, dans certaines acceptions tonales, s'exprime en chiffres par le rapport 25 : 32 (1), c'est-à-dire que le nombre des vibrations de chacun des sons qui composent la tierce est comme 25 est à 32. Or, c'est là un rapport déjà très compliqué. Aussi cette tierce sera-t-elle dissonante, ce sera une tierce indirecte. Comparée à la tierce juste, simple ou directe, elle n'en différera que d'une façon imperceptible. Au point de vue de l'étendue qui sépare les deux sons, la différence est si minime, qu'elle s'exprime mathématiquement par le rapport 125 : 128.

En effet :

	4 : 5	: :	100 : 125
et	25 : 32	: :	100 : 128

(1) Voyez le *Guide Musical* n° 48 du 27 novembre 1898

En d'autres termes, la tierce juste, directe, à la tierce indirecte comme 125 est à 128.

Ce que nous venons de dire de la tierce s'applique à tous les intervalles musicaux, quartes, quintes, sixtes.

Pour être justes, il faut qu'ils puissent s'exprimer par des termes n'ayant comme sous-multiples que les seuls facteurs 2, 3 et 5 et ainsi ne différer des intervalles directs que par des nuances d'intonation imperceptibles, que nous ne parvenons à mettre en évidence qu'au moyen d'instruments de précision ou par un appel minutieux à notre entendement.

Les accointances des intonations musicales n'ont pas d'autre origine. Dans le monde entier et depuis les temps les plus reculés, elles ont imposé leur loi inamovible à tous les praticiens de l'art musical. Il importe d'insister sur ce point, car il résulte de là que c'est une erreur de croire que les gammes des Orientaux, des Chinois, des Arabes, des Malais se composent d'autres intervalles que ceux qui forment nos gammes européennes.

J'ai assisté à maints concerts ethnologiques dans toutes les expositions universelles, et j'ai toujours constaté que les bandes d'exécutants exotiques accordaient leurs instruments par intervalles directs et consonnants comme les Européens. J'affirme que si on leur avait demandé de faire autrement, ils en auraient été incapables. Les intervalles antimusicaux amènent, d'ailleurs, des battements qui répugnent à toute oreille humaine et que nous ne saurions loger dans notre cerveau pour nous en rappeler l'intonation. Il y a là un principe fondamental de l'art.

Du moment où ces lois ne guideraient pas notre perception, les intonations deviendraient incompatibles entre elles ; nous ne pourrions saisir leur raison d'être ; elles ne pourraient plus produire que des coq-à-l'âne ou une cacophonie.

Au contraire, quand nous les subissons, quoique à notre insu, les intonations deviennent significatives et justifient l'agrégation de tous les mélismes, de toutes les formules de gammes. Si variable que puisse être dans l'échelle tonale la position respective des intervalles ou degrés, leurs rapports n'en restent pas moins les mêmes.

Je suis d'accord avec vous lorsque vous dites que la variété des gammes s'explique par des phénomènes ethniques, par des traditions, par l'usage, qui peut nous habituer aux combinaisons les plus diverses.

Mais il faut bien se garder d'ériger ces diverses échelles tonales en autant de principes radicaux. Elles ne sont que l'effet de tendances de goûts, de modes, de traditions essentiellement changeantes dont on ne saurait d'ailleurs méconnaître l'influence décisive sur la conception même des artistes qui la subissent. Elles créent autour des musiciens ce qu'on pourrait appeler un milieu mélodique et harmonique dont, malgré eux et à leur insu, ils subissent l'action. Mais l'instabilité qui résulte de la féconde variété des combinaisons auxquelles se prêtent les intervalles, ne touche pas les lois fondamentales de l'art, mal connues autrefois et que je crois avoir découvertes.

Dans l'ignorance de ces lois, un grand nombre de savants théoriciens ont cherché la solution du problème de la science musicale dans des phénomènes de la nature ou en invoquant les témoignages d'engins sonores trouvés autrefois dans des pays lointains et qui, grossièrement confectionnés par des luthiers rustiques, semblaient montrer des traces de l'existence d'autres principes régissant les ramifications sonores des intonations ; tel un bout de roseau trouvé en Egypte, pris pour une vieille flûte primitive, mais qui avait les trous mal placés, au hasard. C'est de là qu'on a déduit l'existence de la soi-disant gamme des Arabes, avec l'octave divisée en dix-sept degrés équidistants.

Cette affirmation ne tient plus dès que, par une vérification sérieuse, on cherche à la contrôler. Ce ne sont là que des fables.

La formule des nombres 2, 3 et 5 amène toujours des sons *musicaux;* tous les autres sont des sons *antimusicaux*, comme ceux dont je viens de parler. Ces sons musicaux qui ont traversé des siècles et qui d'ailleurs sont éternels, ont seulement été disposés dans un autre ordre, depuis la doctrine tétracordale des Grecs jusqu'aux modes du plain-chant.

Le générateur palpable de l'art musical, le son, donne naissance à la mélodie, indissolublement associée à l'harmonie. Or, le principe de toute mélodie, comme le rythme de la mesure (1), réside dans les seuls chiffres 2, 3 et 5 (2).

(1) Voy. Dr CAMIOLO, *Essai sur les lois psychologiques de l'homme. Il teatro illustrato.* Milan, février 1884.

(2) En nous exprimant ainsi, il est bien entendu que nous ne faisons allusion qu'à des rapports indirects limités au troisième degré, autant dans le domaine mélodique des sons que dans leur domaine rythmique prescrit par les chiffres indiquant les mesures.

Voilà ce qu'il faut affirmer avant tout et répéter sans cesse.

Si de prime abord il paraît impossible qu'avec ces seuls nombres 2, 3 et 5, on puisse justifier toutes les formules des gammes du passé, du présent et de l'avenir, le fait n'en est pas moins constant et scientifiquement démontré.

Ainsi, nos prédécesseurs du commencement de ce siècle, qui ont assisté à tant de transformations en d'autres matières, ont pu suivre avec intérêt, dans le domaine de la musique, une modification radicale dans le mélisme. Soumis autrefois à des espèces de règles de versification pareilles au système des bouts-rimés, il s'est peu à peu affranchi pour devenir une sorte de prose où l'harmonie produite ou sous-entendue devient indispensable à la compréhension.

Mais dans toutes ces évolutions le mélisme a dû rester fidèlement tributaire de son principe constitutif, exprimé par les chiffres 2, 3 et 5. Toutes les transformations d'école ou de style ne sont que des phénomènes d'ordre secondaire, dont ce principe, désormais incontestable et avéré, peut seul expliquer le mécanisme.

Agréez, M.......

CHARLES MEERENS.

Chronique de la Semaine

PARIS

LE CLOU MUSICAL DE L'EXPOSITION DE 1900

Si le Grand Canal à Venise, qu'a si souvent et si pittoresquement présenté le peintre Canaletto, est « le livre d'or où la noblesse vénitienne a signé son nom », la Seine va devenir bientôt l'image d'une nouvelle Venise, en laquelle seront transportés, comme soulevés par une baguette magique, tous les édifices anciens et modernes du monde entier, de l'Occident à l'Orient. Ce sera l'histoire de l'architecture passée et présente. Jetez du pont de l'Alma un coup d'œil en amont et en aval; vous serez déjà ravi du spectacle qui vous est offert. En amont, ce n'est qu'une suite ininterrompue de bâtiments aux élégantes charpentes, élevés sur pilotis. Véritable émerveillement des yeux que ces élégants minarets, ces belles coupoles, ces flèches sveltes, ces dômes imposants qui bordent les rives de la Seine en remontant vers Paris et dont les eaux reflètent les gracieuses silhouettes. Que sera ce tableau, lorsque les travaux seront terminés et que tous ces palais auront un superbe revêtement de fines sculptures et de chatoyantes couleurs! Sur les deux rives se succèderont sans interruption des façades aussi charmantes par leur diversité que par leur splendeur.

Jetez maintenant vos regards sur le fleuve à sa descente; ils s'arrêteront, peut-être encore plus fascinés, sur cette cité ancienne, bâtie également sur pilotis, et ayant pour horizon le palais du Trocadéro. Lorsque le soleil couchant, qui a souvent de belles colorations à son déclin sur Paris, enveloppe de ses rayons lumineux et dorés tout cet ensemble pittoresque, c'est vraiment un panorama unique.

Voilà en raccourci le « Vieux Paris » reconstitué avec une habileté rare et une vérité dans les plus petits détails, qui nous font encore plus regretter la disparition presque complète du Paris moyenâgeux, qui fit en tous les temps la joie des artistes. Contentons-nous de cette reconstitution, œuvre intéressante de M. Robida. Nul doute que nous ne prenions tous un plaisir extrême à pénétrer dans la vieille cité par cette porte Saint-Michel, flanquée de tours élancées, qui dut son nom à Michelle, fille de Charles VI, — à saluer en passant cette place du Pré-aux-Clercs, dont l'opéra-comique d'Hérold ravive le souvenir et qui nous rappelle l'humeur batailleuse des écoliers de l'Université, les rues des vieilles Ecoles, des Remparts, les maisons typiques de Nicolas Flamel, du Grand Coq, de Robert Estienne, de Molière, la vieille église Saint-Julien des Ménétriers, qui était celle des jongleurs ménestrels, puis des corporations des musiciens, des joueurs d'instruments et académie de danse. Nous voici près de l'ancienne Chambre des Comptes du roi Louis XII, construite en face de la Sainte-Chapelle et incendiée en 1737. Nous passons devant le Châtelet, ce vieil édifice, dont la construction primitive remonte, dit-on, à Jules César, qui fut reconstruit en 1684 et où siégeait la juridiction de la prévôté et vicomté de Paris. Admirons le Pont-au-Change, avec ses vieilles maisons suspendues au-dessus des eaux, où s'établirent les changeurs dès le XII^e^ siècle; ce fut plus tard le rendez-vous des joueurs aux dés; puis les oiseleurs purent s'y fixer, sous la condition qu'ils lâcheraient deux cents douzaines d'oiseaux, aux entrées des rois. Brûlé en 1621, il fut reconstruit sous Louis XIV, et en 1858 il disparaissait pour être transporté dans l'axe du boulevard Sébastopol. Voici encore la rue de la Foire Saint-Laurent, la grande salle du moyen âge du Palais, incendiée le 6 mars 1618, puis la cour de cette délicieuse Sainte-Chapelle, qui fut construite au XIII^e^ siècle par Pierre de Montereau pour recevoir la Couronne d'épines, rachetée par saint Louis à la République de Venise, et les reliques de la vraie croix envoyées le 14 septembre 1241 à Paris par Baudouin, empereur de Constantinople. Et que de particularités attrayantes il y aurait encore à signaler!

Mais il faudra donner de la vie à tout ce passé. C'est ainsi que sur les degrés de la Sainte-Cha-

pelle, on verra les échoppes des libraires, des marchands de modes.....; sur le Pont-au-Change, les boutiques des changeurs, des batteurs d'or, des orfèvres avec les bannières, les enseignes, les armoiries des négociants de tous les pays, Lombards, Florentins, Flamands, Orientaux..... Il y aura de curieux intérieurs de boutiques de tous les métiers, des tavernes, des auberges exploitées dans les styles les plus divers... Et, le soir venu, la lumière électrique donnera à tout cet ensemble un aspect de grande féerie.

* * *

La partie artistique devait avoir une place prépondérante au « Vieux Paris ». Nous ne parlerons pas ici de toutes les attractions secondaires qui seront offertes au public; mais nous tenons à signaler d'ores et déjà un projet grandiose, dont M. Edouard Colonne sera la cheville ouvrière. Une vaste salle, contenant dix-huit cents places environ, a été mise à sa disposition pour donner de grands concerts pendant la durée de l'Exposition; il n'y aura pas moins de trois cent soixante séances musicales en l'espace de six mois.

Imaginez, au premier étage d'une grande construction, donnant la physionomie d'une ancienne halle, un vaisseau admirablement disposé pour l'art musical : un immense rectangle, avec une estrade au fond pour l'orchestre et les chœurs, avec l'adjonction d'un orgue puissant. De chaque côté, à droite et à gauche, des galeries fort peu élevées au-dessus des fauteuils d'orchestre, — et, au fond, faisant face à la scène, des loges fort bien aménagées.

Le vaisseau, tout en bois, très pittoresque avec ses fermes apparentes et ses longues fenêtres ogivales, sera, nous n'en doutons pas, excellent conducteur du son. Ce sera, en plus grand, la salle que M. d'Harcourt avait fait construire rue Rochechouart.

On peut certes s'en rapporter à M. Edouard Colonne pour la mise au point de ce vaste projet et pour l'élaboration des programmes. Il a envisagé jusqu'à ce jour l'Art avec un si large éclectisme que l'on peut être assuré qu'il accueillera les productions françaises sans distinction d'école et les productions étrangères sans distinction de nationalité. Nous l'engageons surtout à ne pas omettre sur ses programmes les œuvres du grand symphoniste Johannès Brahms, qu'il a quelque peu négligé antérieurement et pour lequel un grand festival vient d'avoir lieu à Meiningen. Il a déjà convoqué à ces assises de la musique tous les grands chefs d'orchestre de l'étranger, qui pourront soit amener avec eux leurs troupes orchestrales et vocales, soit diriger l'orchestre et les chœurs si remarquables des concerts du Châtelet. Et nous sommes certain que leur concours est assuré à cette belle entreprise.

Près de cette pittoresque salle se trouve la vieille église Saint-Julien des Ménétriers, dont le nom indique bien à quelles corporations elle donnait asile et dont nous avons déjà parlé. On y exécutera des chœurs *a capella*, qui seront fort probablement dirigés par M. Bordes.

Ce qui nous enchante encore dans la combinaison projetée, c'est que M. Ed. Colonne réalisera un programme qui nous est cher. Le prix des places aux grands concerts du « Vieux Paris » sera minime et à la portée de toutes les bourses. Il y a longtemps que nous préconisons la diminution du prix de certaines places aux concerts de musique sérieuse. Si vous voulez faire l'éducation musicale du peuple, donnez-lui la facilité de se rendre à vos séances, en rétablissant les chiffres des « concerts populaires » créés par le regretté Pasdeloup! Sinon, il retournera toujours aux mauvais lieux, cafés chantants et autres beuglants, où il entend de la musique pitoyable... à bon marché!

Nous souhaitons le plus vif succès aux concerts du « Vieux Paris » et nous avons l'espérance que le comité de patronage de ces concerts, qu'organise en ce moment le vaillant chef d'orchestre du Châtelet, donnera encore plus d'extension et d'éclat à l'œuvre louable qu'il a entreprise.

HUGUES IMBERT.

A l'Opéra-Comique, M. Albert Carré étudie un projet qui consistera à donner le jeudi, tous les quinze jours, des matinées lyriques.

Le directeur de l'Opéra-Comique voudrait, dans ces matinées, passer en revue les œuvres un peu délaissées de l'ancien répertoire : autrement dit, il voudrait faire, dans son théâtre, une histoire de la musique française telle qu'elle s'est développée sur la scène de l'Opéra-Comique. C'est là, à notre avis, une fort heureuse idée, qui n'intéressera pas moins le public que les dilettantes.

Nous donnerons les détails du projet quand ils auront été définitivement arrêtés.

A l'Opéra-Comique, jeudi soir, reprise de *Cendrillon*. Tout Paris n'ayant pu voir, avant que le théâtre fermât ses portes, la resplendissante et séduisante féerie, la foule viendra encore admirer ses jeux de lumière multicolores, son arbre magique fleuri de femmes. Jeudi, la salle a chaudement applaudi M^lle^ Guiraudon et M. Fugère, M^mes^ Deschamps-Jehin, Bréjean-Gravière, Emelen, et aussi l'orchestre, que M. Luigini a dirigé en perfection.

Le Théâtre-Lyrique de la Renaissance a repris vendredi *Obéron* pour la rentrée de M^lle^ Martini et la continuation des débuts de M. Moisson.

M^me^ Jeanne Raunay vient de signer un engagement avec MM. Milliaud, directeurs du Théâtre-Lyrique de la Renaissance.

Il paraît que c'est dans *Iphigénie en Tauride*, de Gluck, que l'on entendra pour la première fois l'éminente cantatrice sur la scène de la Renaissance. Au cours de la saison, elle fera une création dans *Flamenca*, de MM. Henri Cain, Adenis et Lucien Lambert.

Au lendemain de son gros succès de la *Bohème* de Léoncavallo, la direction prépare une série de très brillantes représentations de *Lucie de Lammermoor* pour la rentrée de M. Cossira et les débuts de Mlle Jeanne Leclerc.

Viendra ensuite, pour les débuts de M. Andrieux, l'un des lauréats des derniers concours du Conservatoire, le nouvel ouvrage de M. Henri Maréchal, *Daphnis et Chloé*.

En répétition également, un acte de M. Frédéric Le Rey, *Eros*, poème de M. Julien Goujon, qui sera chanté par M. Villard et Mme Bourgeois.

⚜

L'Irato ou *l'Emporté*, que l'on va reprendre salle Favart avec MM. Belhomme, Carbonne, Grivot, Delvoye, Barnolt, Mmes Eyreams et Delorn, est un amusant opéra bouffe en un acte de Méhul, sur un livret de Marsollier.

L'Irato, écrit à la façon des *Rendez-vous bourgeois*, fut représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique le 17 février 1801. Il avait été écrit pour amuser le premier consul, et les auteurs, ne voulant pas se nommer tout d'abord, firent courir le bruit que leur œuvre était traduite de l'italien ; mais le personnage de l'Irato étant une caricature fort ressemblante du peintre Ducreux, très répandu dans la société parisienne, la supercherie fut vite reconnue. Ajoutons qu'une légende, réfutée par la suite, attribua la musique de *l'Irato* à Mme Rose Ducreux.

Cette bouffonnerie fut reprise le 16 novembre 1868 au Théâtre-Lyrique; mais les artistes l'ayant interprété sans fantaisie, la pièce sombra et n'eut qu'une représentation.

⚜

La cantate de M. Max d'Ollone, qui a remporté, cette année, le prix Rossini, et dont le poème, intitulé la *Vision du Dante*, a pour auteurs MM. Eugène et Edouard Adenis, sera exécutée le dimanche 5 novembre prochain, à 2 heures au Conservatoire national de musique.

⚜

M. Ernest Reyer est en ce moment à Marseille. L'auteur de *Salammbô* y est allé surveiller les dernières répétitions de son *Erostrate* qui va être donné au Grand-Théâtre avec le concours de Delmas, de l'Opéra et de Mlle J. Raunay.

⚜

L'administration rappelle aux intéressés que les manuscrits du concours musical ouvert par la Ville de Paris, devront être déposés à la préfecture de la Seine (service des beaux-arts), du 1er au 15 décembre 1899, dernier délai.

Ce concours, auquel sont appelés tous les musiciens français, a pour objet la composition d'une œuvre musicale de haut style et de grandes proportions avec soli, chœurs et orchestre, sous la forme dramatique ou symphonique.

Les concurrents sont libres de faire composer ou de composer eux-mêmes leur poème. Sont exclues les œuvres déjà exécutées ou celles qui présentent un caractère liturgique.

⚜

Par suite des travaux à faire dans la salle et sur la scène du Nouveau-Théâtre, M. Charles Lamoureux est dans l'obligation de reculer de huit jours toutes les représentations annoncées de *Tristan et Iseult*, de R. Wagner.

La première aura lieu irrévocablement le samedi 28 octobre.

⚜

MM. E. Baudoux et Cie annoncent que leur maison d'édition musicale est transférée au no 37, du boulevard Haussmann, leur commerce de détail ayant été cédé à MM. Pfister frères.

⚜

M. et Mme L. Carembat reprennent dès à présent leurs leçons et cours (piano, violon, accompagnement), 45, rue La Fayette.

BRUXELLES

Bonne reprise de *Lakmé*, cette semaine, à la Monnaie, et brillant succès pour le nouveau ténor, M. Jérôme, dont les très réelles qualités de chanteur se sont affirmées d'une façon particulièrement victorieuse dans le rôle de Gérald. Sa voix puissamment timbrée y a eu des demi-teintes d'un très grand charme, dont on ne l'eût point cru capable.

M. Pierre d'Assy, un nouveau venu également, a donné du caractère au rôle du brahmane Nilakanta, qu'il a chanté d'une voix vibrante et avec de délicates nuances.

Rien de nouveau à dire de Mme Landouzy, qui s'acquitte toujours du rôle de Lakmé avec autant d'aisance et d'habileté, et sans réaliser davantage la physionomie de l'héroïne. Les admirateurs de son talent — on sait s'ils sont nombreux — ont pris le même plaisir qu'auparavant à l'écouter, ont mis la même chaleur à l'applaudir. Puissent-ils ne s'en lasser jamais! J. Br.

— Après une série de représentations estivales du *Vieux Marcheur* et une excursion dans le domaine de la haute tragédie, grâce au passage de Mme Sarah Bernhardt dans *Hamlet*, le théâtre des Galeries, sous la direction de Mme veuve Maugé, est revenu, cette semaine, à son répertoire accoutumé avec une reprise vivante et animée des *Vingt huit jours de Clairette*.

Menés vivement par Mmes Montmain, MM. La

gairie, Blondeau, Ambreville et Devilliers, et toujours montés avec soin, ces *Vingt-huit jours de Clairette* permettront à la direction de préparer les nouveautés que nous avons annoncées, l'opérette de MM. Garnir et Vierset, musique de Lanciani, et le petit opéra-comique de M. Van der Elst et de M^lle^ Dell'Acqua.

— L'opérette paraît du reste avoir un regain de vogue. Le petit théâtre du Passage du Nord, après une saison intéressante consacrée au drame et à la comédie modernes, revient, lui aussi, sous le titre de Théâtre des Variétés, au genre aimable et léger qui fit la gloire d'Offenbach et de Lecocq. La saison s'est ouverte, vendredi soir, par une excellente reprise de *Barbe-Bleue* d'Offenbach. La partition est restée d'une fraîcheur et d'une gaîté bien séduisantes, mais que cette fable dramatique a vieilli !

La troupe que M. Tauffenberger, le nouveau directeur, a présentée au public bruxellois a fait bonne impression. M^me^ Morin est une chanteuse d'opérette qui a une grande expérience de la scène ; M. Tauffenberger est un chanteur expérimenté qui a beaucoup de charme dans la demi-teinte, — il le sait ; M^lle^ Jane Luciole, est une gracieuse débutante, dont la voix est jolie et distinguée ; M. Jamin, un comique qui a de la verve ; les chœurs sont très bons ; l'orchestre marche bien ; bref, l'ensemble se tient.

Mais si la nouvelle direction veut réussir, il faudra qu'elle veille à l'intérêt du répertoire.

De la nouveauté et encore de la nouveauté !

— Le premier grand prix de Rome de composition musicale vient d'être décerné à M. François Rasse ; le second prix à M. Dupuis, de Verviers ; une mention honorable à M. Henry, de Liége.

M. Rasse avait obtenu le second prix en 1897.

Le lauréat est âgé de vingt-six ans. Il fut d'abord employé aux chemins de fer vicinaux. Entré au Conservatoire de Bruxelles en 1893, — il avait vingt ans, — il obtenait en 1895 le premier prix d'harmonie dans la classe de M. Gustave Huberti ; en 1896, avec un *concertstück* de sa composition, le premier prix de violon dans la classe de M. Eugène Ysaye.

Dans l'année même de son second prix de Rome, l'Académie royale de Belgique, classe des beaux-arts, lui décernait le premier prix au concours qu'elle avait ouvert pour la composition d'un trio pour piano et archets.

L'orchestre Ysaye, dont M. François Rasse fait partie, a joué de lui plusieurs pages symphoniques.

Nous avons entendu, interprété par le quatuor Zimmer, un élégant quartette pour archets, et, dans une audition intime à laquelle assistait M. Gevaert, un autre quartette, confié au quatuor Schörg, une très remarquable sonate, pour piano seul, en deux parties sur un seul motif, exécutée par l'auteur qui manie, avec une égale aisance, le clavier et le violon ; enfin un concerto pour violoncelle qui sera joué sous la direction de M. Félix Mottl, en mars prochain, à la Société des Concerts Ysaye.

Voilà déjà un joli bagage pour un débutant.

Sa cantate du grand prix de Rome sera le clou de la prochaine séance publique annuelle de la classe des beaux-arts de l'Académie, qui aura lieu le 19 novembre.

Un brillant avenir semble s'ouvrir pour le jeune artiste, que ses maîtres, d'accord avec ses compagnons d'étude, considèrent comme une promesse et une force.

— La reprise des intéressantes matinées organisées par M. J. Wieniawski a eu lieu dimanche, à la Maison d'Art.

M. Wieniawski a l'art de bien composer ses programmes, et de choisir, pour les exécuter, des collaborateurs de talent.

M^lle^ G. Hennebert a de l'étoffe et du style. C'est avec goût qu'elle a dit des romances de Fauré, Gilson, Tschaïkowsky et Bemberg.

On ne se lasse pas d'entendre le beau *Trio* en *ré* mineur de Mendelssohn, surtout quand il est joué par des artistes tels que M. Wieniawski, G. Frank et Bouserez. A part le *scherzo* qui, à notre avis, aurait gagné en clarté à être pris à une allure un peu moins vive, le tout a été très bien détaillé.

M. Wieniawski a été l'objet de chaudes ovations de la part de son fidèle public pour l'exécution remarquablement vivante et colorée du *Perpetuum mobile* de Weber, enlevé de chic.

Il a également minutieusement fouillé le *Nocturne* en *si* majeur de Chopin et une ravissante *Novelette* de Schumann. E. D.

— Les répétitions en vue du premier concert symphonique de la saison, celui de la Société symphonique des Concerts Ysaye, ont commencé et elles promettent une séance inaugurale sensationnelle. La *Fête romaine* de M. Erasme Raway a fait grande impression sur tous ceux qui en ont entendu les premiers ensembles. Les chœurs, qui seront chantés par le Choral mixte de M. L. Soubre sont sus. Il ne reste plus qu'à mettre au point cette œuvre importante.

Ysaye est merveilleux de jeunesse et d'entrain aux répétitions, et chacune d'elles est une leçon d'esthétique pour les artistes de son orchestre.

— M. Zimmer, l'excellent violoniste qui, il y a deux ans, avait émigré à Londres et qui fit pendant quelque temps l'intérim de M. Ovide Musin à New-York, vient de rentrer à Bruxelles, où il compte se fixer cette fois définitivement et reformer le quatuor qu'il avait constitué avant son départ pour l'étranger.

— MM. E. Bosquet, pianiste, G. Frank, violoniste, M. Loevensohn, violoncelliste, donneront trois séances de musique de chambre, à la salle Erard

rue Latérale, le samedi 28 octobre, le samedi 25 novembre et le lundi 4 décembre.

Places chez J. B. Katto, 52, rue de l'Ecuyer.

— Le Quatuor Joachim donnera une séance à la Grande Harmonie le samedi 11 novembre, à huit heures du soir.

On peut dès à présent retenir les places chez MM. Schott frères, 56, Montagne de la Cour.

— Mlle H. Eggermont et M. A. Moins donneront cet hiver trois séances de musique de chambre. Ils se sont assuré le concours de Mmes Feltesse-Ocsombre, Miry-Merck et de M. F. Rasse.

La première séance aura lieu le 21 novembre.

Le programme sera publié ultérieurement.

CORRESPONDANCES

BARCELONE. — Notre Société musicale vient de publier le programme de sa saison de concerts. Elle organisera quatre concerts symphoniques, qui se donneront au Théâtre-Lyrique sous la direction du chef d'orchestre des Concerts du Muséum de Francfort, M. Kogel, dont le *Guide Musical* a déjà maintes fois signalé les remarquables mérites.

Les quatre concerts symphoniques de la Société comprendront des œuvres classiques et modernes.

La Société musicale de Barcelone donnera en outre deux concerts de musique nationale, dans lesquels elle fera connaître des œuvres nouvelles de la jeune école espagnole et, plus particulièrement catalane, MM. Nicolau, Giro, Granados, Vives, Morera, Lamote, etc.

Au théâtre du Lyceo, la saison théâtrale s'ouvrira par *Tristan et Yseult*. M. Ed. Colonne a été engagé pour diriger cette œuvre. Au programme de la saison figurent le *Joseph* de Méhul, la *Prise de Troie* de Berlioz et le *Don Juan* de Mozart. N'est-ce point là un superbe programme? Et ce n'est pas tout. La direction promet de préparer le *Siegfried* de Wagner et, si le temps le permet, elle se risquerait même à monter le *Crépuscule des Dieux*.

Le Conservatoire municipal vient de recevoir un legs important d'un musicologue distingué, don Antonio Jeaubernat y Lagarrigue, récemment décédé. Ce legs comprend toute la bibliothèque d'œuvres musicales et la collection d'instruments du défunt. La bibliothèque comprend 56 grandes partitions, opéras, messes, etc.; 52 volumes de traités techniques, une collection de 1,145 pièces diverses pour divers instruments, et particulièrement d'œuvres pour orgue et harmonium.

La collection d'instruments se compose d'un alto ayant appartenu à Allard, d'un violon sculpté signé Gaspar Duiffopruggar (1516), de plusieurs violons anciens de provenance incertaine, mais remarquables, de divers instruments ayant appartenu à la chapelle des papes à Avignon, d'une ancienne mandoline napolitaine, d'un ancien psaltérion catalan et de quantité d'autres spécimens de la lutherie du XVIIe et du XVIIIe siècle.

LA HAYE. — La nouvelle troupe d'opéra-comique que MM. van Byleveld et Lefèvre viennent de nous présenter, renferme d'excellents éléments, et comme ensemble elle est de beaucoup supérieure à celle de l'année précédente.

Mlle Amélie Loventz (élève du Conservatoire de Bruxelles, de la classe de feu Henri Warnots et une transfuge de l'Opéra de Paris auquel elle a été attachée pendant plusieurs années) est douée d'une jolie voix de soprano, elle chante avec distinction, est bonne comédienne, et dans *Manon* de Massenet plus encore que comme Marguerite, dans *Faust* de Gounod, elle a eu un grand et légitime succès. Dans le registre élevé, Mlle Loventz ne nous a pas toujours paru bien à son aise, mais il faut faire la part de la fièvre des débuts, et déjà maintenant l'on peut considérer Mlle Loventz comme une excellente acquisition.

Je puis en dire autant du ténor léger M. Paul Gautier, dont la voix est sympathique et qui, lui aussi, a fait une fort bonne impression comme chanteur et comme comédien.

Un autre début vraiment remarquable a été celui de Mlle Corsetti, la Galli-Marié, qui nous a donné une Mignon comme on n'en voit pas souvent dans les théâtres de province. La voix de Mlle Corsetti est un mezzo-soprano chaud et coloré; le chant a une fraîcheur toute naturelle et le jeu trahit un remarquable instinct scénique. Mlle Corsetti a été vivement applaudie et promet beaucoup pour la saison théâtrale.

Mlle Frémont a droit aussi à de sincères éloges; elle a chanté et vocalisé le rôle de Philine avec beaucoup de talent et elle dispose d'une voix de soprano claire et flexible.

Le baryton d'opéra-comique M. Bourgueys a une voix superbe et a fort bien rendu le rôle de Valentin dans *Faust*.

Quant à M. Dons, un transfuge de l'ancien Opéra Néerlandais, sa voix est à louer; comme basse chantante il a du talent et de l'expérience théâtrale, mais il manque de distinction. Il a l'air prétentieux; visant sans cesse à faire de l'effet, le naturel lui fait défaut et la justesse n'est pas toujours irréprochable.

Mme Tony, notre excellente duègne et M. Gardon, le trial et le ténor d'opérette, sont deux vieilles connaissances qui ont été acclamées à leur rentrée. Les petits rôles sont fort bien tenus, l'orchestre a de l'entrain, les chœurs donnent ce qu'ils peuvent. Ainsi la saison théâtrale s'annonce sous les meilleurs auspices.

On nous promet des représentations de Mme Melba pour le mois de novembre et, vers la fin de ce mois, la première de la *Vivandière* de Godard.

Le nouveau chœur *a Capella* poursuit une tournée

vraiment triomphale à travers les principales villes des Pays-Bas. C'est une excellente idée de Johan Messchaert, notre grand chanteur néerlandais, d'avoir formé ce chœur et d'en avoir pris lui-même la direction. On savait d'avance que Messchaert nous donnerait un chœur modèle, et cette attente a été complètement réalisée. Le chœur comprend dix-huit chanteurs : cinq soprani, quatre contralti, quatre ténors et cinq basses, doués de jolies voix, jeunes et fraîches, et dirigés par Messchaert avec une maestria superbe. Il est arrivé à une exécution de tout premier ordre. L'ensemble est admirable, l'homogénéité des voix exceptionnelle, la justesse impeccable, les nuances d'une délicatesse exquise. Les deux auditions que ce chœur a données à La Haye, la première à l'église Arménienne avec un programme de musique sacrée et la seconde dans la salle de concert du Conservatoire d'arts et sciences, avec un programme mixte, ont produit la plus vive impression; à chaque concert la salle était bondée, l'enthousiasme indescriptible, et il est presque certain que le chœur Messchaert ne tardera pas acquérir une réputation européenne.

Dans les principales villes de la Hollande, les murs sont tapissés d'affiches multicolores annonçant la prochaine arrivée de l'orchestre de la Scala de Milan, dirigé par le docteur (?) Mascagni.

Ed. de H.

NOUVELLES DIVERSES

Le 8 octobre a été inauguré à Meiningen le monument érigé à la mémoire de J. Brahms. Le duc de Saxe-Meiningen et sa femme, Mme la comtesse Heldburg ont présidé à la cérémonie inaugurale, qui avait attiré de toutes les parties du continent un nombre considérable d'admirateurs de Brahms.

Le monument commémoratif consiste en un buste en bronze dû au ciseau du sculpteur Hildebrandt, de Dresde, un peu plus grand que nature et qui se trouve placé au centre d'un bouc demi-circulaire sous les ombrages du Parc anglais de Meiningen.

La cérémonie inaugurale proprement dite avait été précédée d'une exécution du *Requiem allemand* du maître à l'église de Meiningen, sous la direction de M. Fritz Steinbach, avec le concours des sociétés chorales mixtes d'un grand nombre de villes du duché.

Après cette exécution, qui a été, dit-on, superbe, la foule s'est rendue au Parc anglais pour l'inauguration du monument. Le romancier-poète bien connu J. V. Widmann, qui fut un ami de Brahms, a lu une pièce de vers à la gloire du maître; Joachim a donné ensuite lecture d'un discours rappelant les principaux épisodes de la vie de Brahms; enfin, le duc et la duchesse de Meiningen se sont avancés pour déposer deux couronnes de laurier sur le monument. Après quoi a eu lieu la remise du monument à la ville.

Le cortège s'est ensuite transporté de nouveau à l'église, où a eu lieu une exécution du *Chant triomphal* de Brahms.

On sait qu'un festival qui s'est prolongé jusqu'au 10 octobre devait accompagner cette fête inaugurale.

Nous en rendrons compte dans un prochain numéro.

— La Société impériale de musique, à Saint-Pétersbourg, annonce huit séances de quatuor pour le 19 octobre, les 9, 16 et 30 novembre, le 21 décembre 1899, les 4 et 18 janvier 1900, avec la participation aux quatuors de MM. Auer, Kruger, Korgouiew, Verjbilovitch, et des solistes Mmes Benois, Drucker, Blumenfeld, Winkler, Maïkefer, Raoul Pugno et Chevillard. M. Chevillard y prendra part non seulement comme pianiste, mais aussi comme compositeur.

— Les journaux allemands annoncent qu'aux dix concerts symphoniques d'abonnement qui auront lieu à l'Opéra-Royal de Berlin prendront part plusieurs chefs d'orchestre et solistes étrangers, russes, italiens, allemands, français. M. Auer, de Saint-Pétersbourg, est engagé, comme chef d'orchestre et soliste, ainsi que Mmes Essipow, Dolina, Gorlenko et le pianiste Ziloti; on cite comme chefs d'orchestre français MM. Charles Lamoureux et Chevillard; M. Mascagni, pour l'Italie; enfin MM. Humperdinck et Schuch pour l'Allemagne.

— La brillante violoniste Mme Irma Saenger-Sethe compte faire une longue tournée de concerts pendant la présente saison. En octobre et novembre, elle se fera entendre dans les principales villes de l'Allemagne. En décembre, elle se rendra en Russie, où elle débutera le 9, dans un des concerts philharmoniques de Moscou. En janvier, elle « concertera » en Hollande et notamment à Amsterdam, La Haye, Arnhem, etc. En février, l'éminente artiste donnera à Berlin un récital de violon avec l'orchestre Philharmonique, et elle jouera le 12 février aux Concerts Philharmoniques de M. Nikisch. En mars enfin, Mme Saenger-Sethe paraîtra dans les différentes villes de Suisse.

Voilà un hiver bien rempli!

— On vient d'inaugurer à Gratz (Styrie) un nouveau théâtre, monument superbe qui serait digne de n'importe quelle capitale et dans lequel 1,700 personnes trouvent des places confortables. Le premier opéra joué dans ce nouveau théâtre était *Lohengrin;* on avait choisi cette œuvre à cause de son caractère allemand, car la ville de Gratz appartient aux nationalistes allemands. Le gouvernement avait défendu aux officiers de la garnison de Gratz d'assister à la soirée d'inauguration; un lieutenant-feld-maréchal en retraite, ancien ministre, y a cependant représenté l'armée en grand uniforme, ce qui fut très remarqué.

— Le 27 septembre dernier a été inauguré, à Berndorf (Basse-Autriche), un théâtre populaire érigé à l'intention de ses ouvriers par M. Arthur Krupp. L'empereur François-Joseph n'a pas dédaigné de présider à la cérémonie inaugurale de cette scène populaire, et il a été l'objet de chaleureuses ovations.

Le théâtre populaire de Berndorf n'a pas de troupe permanente, il doit servir aux amusements dramatiques des sociétés ouvrières. L'idée est heureuse et devrait trouver des imitateurs.

—Dimanche matin a eu lieu, à Vienne, la translation de la dépouille de Johann Strauss à son tombeau définitif, dans la partie du grand cimetière réservée aux tombes d'honneur que la capitale de l'Autriche érige à ses enfants les plus illustres. Joham Strauss y repose côte à côte avec Johannes Brahms, tout près des mausolées de Mozart, de Schubert et de Beethoven. La famille Strauss et la direction de la grande société de musique assistaient seules à cette cérémonie d'un caractère tout intime.

— De Berlin, on nous écrit que le remarquable violoniste M. Henri Marteau a remporté un très grand succès dans deux concerts donnés à la salle Beethoven. Dans le premier, il exécuta avec une véritable maîtrise et avec le concours de l'orchestre philharmonique, le *Concerto* de Mozart, une *Sonate* de Bach pour violon seul et le grand *Concerto* de Johannès Brahms; — au second : le *Deuxième Concerto* de Max Bruch, la *Chacone* de Bach pour violon seul, l'*Adagio* de Valentin, la seconde partie du *Caprice* de Guiraud et le beau *Concerto* de Sinding. Ce dernier assistait à la séance. M. H. Marteau se fera encore entendre au troisième concert, du jeudi 19 octobre. Son programme sera : la *Vision de Jeanne d'Arc* de Ch. Gounod, l'*Entr'acte des Erinnyes* de Massenet, la *Rapsodie* de Paul Lacombe, le *Concerto* de Th. Dubois.

BIBLIOGRAPHIE

— Richard Wagner, sa vie et ses œuvres (traduction française) par H. S. Chamberlain. (Librairie académique Perrin et Cie).

Quel est celui, parmi ceux que passionne l'œuvre de Richard Wagner, qui n'a pas entendu parler (s'il ne l'a lu) du beau livre de M. H. S. Chamberlain, ayant pour titre *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*, dont une édition en langue allemande parut en 1896 et une seconde en langue anglaise en 1897? Mais l'édition en langue française manquait; la lacune vient d'être comblée par la Librairie académique Perrin et Cie. Cette traduction est due au concours dévoué de M. Alfred Dufour, de Genève. L'auteur déclare que bien qu'abrégée en beaucoup d'endroits et modifiée en quelques autres, elle reste cependant, pour le fond, conforme à l'ouvrage original. Il est certain qu'elle ne contient pas les belles illustrations de l'édition allemande, mais le texte n'en est pas moins attachant pour cela. Nous estimons que ce nouvel ouvrage de M. Chamberlain, faisant suite à son *Drame wagnérien*, publié en 1894, est, avec les travaux de MM. Schuré, Kufferath, Jullien, Noufflard..., ce qui a été dit de plus juste, sous une forme relativement condensée, sur Richard Wagner et ses conceptions dramatiques. Ce qui ajoute encore de l'intérêt à ce travail, c'est la division parfaite de l'ouvrage en chapitres, dans lesquels les recherches peuvent s'effectuer avec la plus grande facilité. Voici les titres de ces chapitres : *La Vie*, 1° de 1813 à 1849, 2° de 1849 à 1883. — *Les Ecrits et la Doctrine* (La politique. — La philosophie. — La doctrine de la régénération. — La doctrine artistique). — *Les Œuvres d'art* : 1° œuvres antérieures à 1848; 2° les quatre grands projets; 3° œuvres postérieures à 1848. — *Epilogue* : Bayreuth. — *Appendice*.

Au milieu des innombrables opuscules parus sur le maître de Bayreuth, que l'on peut comparer par leur nombre aux étoiles qui illuminent le firmament, l'ouvrage de M. Chamberlain apparaît comme une brillante planète, éclairant le ciel de l'art wagnérien.

H. I.

NÉCROLOGIE

Pierre Depoitier, qui fut première basse de grand-opéra à la Monnaie, après un stage au Théâtre royal de Liége, sa ville natale, puis professeur de déclamation lyrique au Conservatoire de Marseille, vient de mourir à Bruxelles, âgé de 68 ans. Il fut du célèbre trio belge avec le ténor Wicart et le baryton Carman. C'était un acteur de belle allure et un chanteur consciencieux. Il fut un excellent Marcel des *Huguenots* et un remarquable Bertram dans *Robert le Diable*. A cette époque, on créait peu d'inédit à la Monnaie; aussi n'est-ce guère que dans les rôles du répertoire d'alors que Depoitier a laissé un souvenir, mais un souvenir pieusement conservé par ceux qu'il contribua à initier aux grands ouvrages de ce temps déjà lointain.

Rentré à Bruxelles depuis la suppression du Conservatoire de Marseille, Depoitier avait ouvert dans cette ville un cours de chant et de déclamation.

— De Vienne, on signale la mort de M. J. N. Fuchs, sous-directeur du Conservatoire des Amis de la musique et chef d'orchestre à l'Opéra impérial.

Né en 1841 en Styrie, fils d'un instituteur qui eut une célébrité locale par ses connaissances musicales et sa virtuosité sur l'orgue, J. N. Fuchs, après de très solides études musicales et théologiques, occupa successivement divers postes de chef de chœurs et de chef d'orchestre à Graz, Pressbourg, Lemberg, Pesth, Brunn, Cologne, et enfin à Hambourg, sous la direction de Pollini. C'est de là qu'il fut, en 1879, appelé à partager avec Richter et Jahn, la direction de l'orchestre de l'Opéra impérial de Vienne. Peu après, il était nommé professeur de composition au Conservatoire des Amis de la musique et sous-directeur de cet établissement.

C'était un musicien de talent très fin, une intelligence cultivée, un artiste complet. Comme compositeur, il a laissé de jolis *lieder*, quelques œuvres

religieuses et c'est à lui qu'on doit la remise à la scène du *Cadi dupé* de Gluck et de *Alfonso et Estrella* de Schubert.

Il a succombé le 5 octobre, à Vienne, aux suites d'une blessure insignifiante qu'il s'était faite à la main et qui a provoqué un empoisonnement du sang.

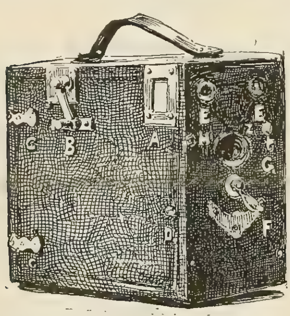
EAU MINÉRALE NATURELLE GAZEUSE de
BUSSANG (VOSGES)
ORDONNÉE par MM. les Professeurs et Médecins.
EAU MINÉRALE
BUSSANG
VOSGES
RECONSTITUANTE
SOUVERAINE contre :
la CHLOROSE, l'ANÉMIE
les GASTRALGIES
les COLIQUES NÉPHRÉTIQUES
et la GRAVELLE
Reconstituante
INDIQUÉE dans toutes les CONVALESCENCES
De plus, grâce à la présence des sulfates qu'elle renferme
et surtout du Sulfate de Magnésie, elle n'occasionne jamais
NI CONGESTION NI CONSTIPATION

Prime merveilleuse à nos lecteurs

TOUT LE MONDE PHOTOGRAPHE !!

5 FRANCS PAR MOIS

Guidés par le seul désir d'être, en même temps qu'agréables, utiles à nos lecteurs, nous avons fait fabriquer un **appareil photographique** qui présente non seulement tous les avantages que l'on retrouve dans ceux d'un prix beaucoup plus élevé, mais encore une simplicité de fonctionnement qui permettra à n'importe qui d'en tirer parti sans le secours d'aucun praticien. — Grâce à ce merveilleux instrument, il sera possible à chacun de fixer à jamais sur le papier les images qui lui sont chères, comme les paysages ou les sites dont le charme aura poétisé ses heures de désœuvrement. Cet appareil sera, pour tous ceux qui en feront l'acquisition, l'inséparable compagnon de leurs excursions, comme le fidèle ami de leur foyer. — C'est lui qui leur permettra de revoir, plus tard, les traits aimés du bébé devenu grand, ou, peut-être, hélas! à jamais disparu, ceux de la femme adorée, ceux du père respecté, de la mère vénérée. — C'est lui qui, en un mot, lui procurera l'incomparable plaisir de revivre bien souvent les meilleures heures de son existence passée, de revoir, toutes les fois qu'il en éprouvera le désir, tout ce qu'il a aimé, tout ce qu'il a chéri.



L'APPAREIL que nous offrons à nos lecteurs mesure 0m 17 de hauteur sur 0m 09 de largeur. — il possède deux viseurs, un diaphragme pouvant se régler suivant le degré d'intensité de la lumière et un mécanisme qui permet de l'utiliser à volonté, soit pour la pose, soit pour la photographie instantanée. Il est garni de 12 châssis numérotés pour plaques sensibles de 6 1/2 sur 9, et possède un magasin et une chambre noire dans laquelle les châssis se trouvent automatiquement transférés au fur et à mesure que les plaques ont été impressionnées.

Cet appareil, qui présente, répétons-le, tous les avantages de ceux qui se vendent couramment 100 et 155 fr, est offert par nous, à nos fidèles lecteurs, **au prix de fr. 62.** — *payable 7 francs après réception* et *5 francs par mois* pendant les 11 mois suivant la livraison.

Et pour permettre à chacun d'utiliser, sans avoir à débourser un centime, l'appareil dont il aura fait l'acquisition, nous donnons en outre, à titre de

Primes absolument gratuites

une sacoche en Pégamoïd, valant 8 francs, tous les accessoires et produits chimiques nécessaires pour faire de la photographie et enfin *une notice* indiquant en termes clairs et précis le maniement de l'appareil, ainsi que toutes les dispositions, mesures et précautions à prendre pour faire de la belle et bonne photographie sans l'aide de personne.

Pour recevoir ce merveilleux appareil, avec toutes les primes gratuites susmentionnées, il suffit de détacher et de nous adresser sous enveloppe affranchie de 0.10, le bulletin de souscription ci-dessous. Les envois sont faits franco de port et d'emballage et tous les frais de recouvrement sont à notre charge.

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

Je soussigné déclare acheter un appareil photographique au prix de 62 francs, payable : 7 francs après réception et 5 fr. par mois jusqu'à complet paiement, aux conditions énoncées dans le présent journal.

Fait à............................ *le*............................ 189 .

Nom et prénoms..

....

Profession et qualité..

....

Domicile..

Signature...

S'il n'y a pas de station de chemin de fer, prière d'indiquer la plus rapprochée.

Remplir le présent bulletin, le détacher et l'adresser, sous enveloppe affranchie de 0.10 à l'administration du *Guide Musical*, 17, rue des Sables, à Bruxelles.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles

NUMÉRO 42

VOLUME XLV

22 OCTOBRE 1899

IRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A Bruxelles, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A Paris, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

rance et Belgique : 12 francs; Union postale : 14 francs. Pays d'outre-mer : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central,** rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon ; M. Gauthier, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 42. 22 octobre 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

Ed. Schuré — Michel Brenet — Georges Servières — Hugues Imbert — H. de Curzon — Etienne Destranges — Julien Tiersot — Frank Choisy — H. Fierens-Gevaert — Albert Soubies — J. Houston Chamberlain — Ed. Evenepoel — Maurice Kufferath — Charles Tardieu — Marcel Remy — Ernest Thomas — Ch. Malherbe — Henry Maubel — Ed. de Hartog — N. Liez — I. Will — Ernest Closson — Oberdœrfer — J. Brunet — A. Wilford — William Cart — Marcel De Groo — L. Lescrauwaet — J. Derepas — G. et J. d'Offoël — L. Alekan — R. Duval-Den'lex — Nelson Le Kime — G. Samazeuilh — J. Dupré de Courtray, etc.

FRÉDÉRIC CHOPIN

1er MARS 1809 — 17 OCTOBRE 1849

Mardi dernier, le 17 octobre, c'était le cinquantième anniversaire de la mort d'un des maîtres les plus exquis de la musique moderne : Frédéric Chopin. En effet, il est mort à Paris le 17 octobre 1849.

Bien peu s'en sont souvenus ! Il semble que la présente génération, en son existence éparpillée et enfiévrée, n'ait pas le temps de regarder en arrière et de reporter sa pensée vers ceux dont l'art est encore une de ses joies et de ses consolations.

Cinquante ans ! Un demi-siècle ! C'est déjà, comme dit le poète latin, un grand espace de temps, *grande ævi spatium*. Et cependant l'œuvre de Chopin n'en a pas subi l'atteinte. Nul maître de la période romantique, sans en excepter Schumann, n'est aussi populaire. Tel de ses émules qui, dans l'esprit des contemporains, était placé plus haut que lui, — Mendelssohn par exemple, — est descendu, tandis que lui montait. Ses œuvres se jouent dans le monde entier ; elles charment irrésistiblement, elles captivent plus puissamment que jamais les âmes délicates qu'une blessure reçue incline à la mélancolie. Au point de vue du développement historique de la musique, bien qu'il n'en soit qu'un des petits maîtres et que son inspiration se soit limitée aux sonorités du piano presque exclusivement, il est parmi les romantiques celui dont l'art tout personnel a exercé l'influence la plus décisive sur les directions nouvelles d'où devait surgir la musique actuelle.

Chopin, certes, n'est plus à découvrir ; mais sa physionomie morale et esthétique est encore, en général, assez mal connue. Le livre que son heureux rival et ami Franz Liszt lui a consacré n'est pas une œuvre d'analyse ; c'est un dithyrambe ; c'est Chopin interprété par Liszt comme Liszt le comprenait ; ce n'est pas le Chopin de la réalité. Depuis quelques années seulement, grâce à la biographie de Maurice Karasowski, aux très instructives annotations de Jean Kleczynski sur l'œuvre de Chopin, grâce à la publication de nombreuses lettres de ses contemporains et de lui-même récemment mises au jour, on est mieux fixé sur les grandeurs et les faiblesses de cette riche et séduisante nature de poète.

On a pu dire de la vie de Chopin qu'elle fut une élégie ininterrompue. Deux épisodes de sa trop courte existence me semblent surtout caractéristiques pour la compréhension de son génie, contradictoire

dans un certain sens, car il est à la fois énergique et efféminé : c'est l'éloignement du pays natal, l'exil volontaire et fatal dans lequel il vécut loin du sol qui l'avait vu naître et vers lequel ses aspirations ne cessèrent de le rappeler; c'est ensuite le malheur qui voulut que la femme dont il eût pu attendre la tranquillité du foyer et la sécurité de l'âme, il l'ait vue par deux fois échapper à son ardent désir.

Son enfance et son adolescence avaient été heureuses; sa jeunesse et son âge mûrs furent une crise ininterrompue de spasmes douloureux et d'aspirations cruellement déçues.

Né le 1er mars 1809, à Zelazowawola, à quelques kilomètres de Varsovie, — un an avant Schumann, la même année que Mendelssohn, — Frédéric Chopin était fils d'un père français et d'une mère polonaise. Cette double nationalité d'origine n'a pas été sans influer sur sa nature où se rencontre un mélange singulier de tristesse et de gaieté, où le penchant à la rêverie, particulier aux Slaves, semble tempéré par une vivacité d'esprit naturelle à la race française. On a dit ingénieusement qu'il avait le cœur triste et l'esprit joyeux. C'est une erreur très répandue de considérer Chopin comme un désespéré systématique, comme un héros dans les tons mineurs, une façon de Lelio éternellement mécontent et hostile à la vie. Chopin était tout le contraire. Il avait dans le caractère un fond de bonne humeur, un désir de joie et de gaieté qu'expliquent et son origine et les années heureuses de sa jeunesse à Varsovie ; sa bonne humeur et son enjouement ne l'abandonnèrent jamais, même aux heures les plus tristes à Paris. Dans l'intimité, nous racontent les biographes, il poussait parfois la fantaisie jusqu'à la gaminerie. En présence d'étrangers, il devenait tout autre ; au contact d'une main indifférente, il était comme la sensitive qui referme sa corolle. Ces traits essentiels de sa physionomie peuvent seuls expliquer le caractère de ses œuvres où l'exubérance du lyrisme, la puissance et même l'énergie se mêlent, — surtout dans les œuvres de la dernière période, — à la sensibilité la plus délicate et la plus raffinée, à l'expression d'une tristesse tantôt alanguie et tendre, tantôt sombre et endolorie jusqu'au tragique.

Son père, Nicolas Chopin, né à Nancy en 1770, avait, en 1787, accepté les fonctions de professeur dans la famille aristocratique des Laszynska. Il perdit, il est vrai, cette place après la révolution polonaise de 1793, à laquelle il prit part comme volontaire, — mais nous le retrouvons au commencement du siècle installé à Kuyavy, comme instituteur des enfants de la comtesse Starbeck, dans la maison de laquelle il fit la connaissance de Justine Krzyzanowska qui devait devenir sa femme et la mère de notre maître. Plus tard, il remplit les fonctions, bien rétribuées, de professeur à l'Académie militaire, puis de professeur de français à l'Académie catholique, fondée par le clergé polonais. En même temps, il avait ouvert un *pensionnat*, où les plus grandes familles de l'aristocratie envoyaient leurs enfants, et qui, après lui avoir rapporté beaucoup d'argent, lui assura, à lui et aux siens, une certaine aisance.

Contrairement à l'affirmation de ses premiers biographes, Chopin n'eut donc pas à lutter avec la misère, comme tant d'autres artistes. Il reçut, au contraire, une éducation très mondaine et très soignée. Malgré la prédilection marquée que dès son enfance il avait manifestée pour la musique, il fit toutes ses études humanitaires, jusqu'à l'Université; par les relations de son père avec les grandes familles aristocratiques, il apprit, très jeune, l'usage du monde. De ses deux sœurs, l'aînée, Isabelle, était une femme très distinguée, qui a laissé des ouvrages d'économie politique et sociale; la plus jeune, Emilie, était un esprit non moins remarquable; elle était douée pour la poésie et composa, à l'âge de treize ans, un recueil de vers qui lui assure un rang distingué dans la littérature polonaise.

Dans ce milieu exceptionnel, les dons naturels de Frédéric Chopin se développèrent sans secousse et sans difficulté. Dès l'âge de quatorze ans, il jouissait d'une réputation bien établie, comme pianiste, dans la société de Varsovie, et dès

lors apparaît chez lui un trait distinctif de son intelligence musicale : *sa prédilection passionnée pour la musique de Bach*. Il ne se lassait pas de la jouer. C'est un point de ressemblance vraiment curieux qu'il a avec ses illustres contemporains Mendelssohn et Schumann, tous deux pareillement versés, dès leur jeunesse, dans l'œuvre du « Père de la musique moderne ».

Chopin, à cet âge heureux, était extraordinairement exubérant et gai. Il possédait, paraît-il, des dons d'imitation tout à fait rares. Sa verve juvénile s'exerçait à contrefaire les tics et les attitudes de son entourage; il excellait dans le dessin caricatural; il était, dans les réunions familiales et mondaines, le boute-en-train, le metteur en scène de toutes les fêtes. Il exerçait une véritable fascination sur ses jeunes camarades et condisciples. Son plus récent biographe, Maurice Karazowski, raconte qu'un jour, les élèves de son père s'étant en quelque sorte mutinés, Chopin dut intervenir pour ramener, nouvel Orphée, le calme parmi cette jeunesse déchaînée. Il s'y prit de façon originale; il leur promit de raconter au piano une histoire très attachante. Il se mit en effet au piano et fit éteindre les lumières. Il joua alors, ou, plutôt, il *improvisa* pendant une heure, au milieu d'un silence de plus en plus profond. Quand il cessa de jouer et qu'enfin on ralluma les lumières, toute l'assemblée dormait. Après avoir appelé son père, ses sœurs, les professeurs, il leur montra ces *insurgés* hypnotisés dans les attitudes les plus diverses, s'amusant follement de leurs contorsions, puis, tout à coup, il les réveilla d'un accord violemment frappé sur le piano, au milieu de l'hilarité générale.

On comprend, en se reportant à cette période riante de sa vie, le profond attachement qu'il conserva toujours pour le sol natal, le regret de l'atmosphère patriale qui le rongea toute sa vie. Elevé dans ce milieu aimable, sympathique, cordial, son âme sensitive eut une sorte de terreur de l'étranger. Lorsqu'à dix-huit ans il le quitta pour aller voir Berlin et l'année suivante pour se faire entendre publiquement comme virtuose, à Vienne, cette séparation lui coûta autant que s'il se fût agi de partir pour des contrées sauvages et inconnues. Et rien n'est plus curieux que de saisir dès lors dans ses lettres aux siens, le singulier pressentiment d'une séparation qui, bientôt, devait devenir définitive : « Quand je suis dehors, écrivait-il de Vienne en 1829, il me semble toujours que j'ai dit adieu pour jamais à ma patrie. Oh! qu'il doit être douloureux de mourir ailleurs que là où l'on a vu le jour! »

C'est précisément au moment où il venait d'obtenir à Vienne son premier et sensationnel succès comme pianiste, qu'éclata en Pologne l'insurrection de 1830, provoquée par la tyrannie du grand duc Constantin. Le premier mouvement de Chopin fut de rentrer; son père en 1793 s'était enrôlé courageusement dans les rangs de la garde nationale polonaise. Frédéric voulait, lui aussi, combattre pour la libération de ses compatriotes opprimés. Tous ses amis d'enfance, d'ailleurs, tous ses camarades d'école étaient parmi les insurgés. Il partit donc de Vienne pour Dresde où il était décidé à se joindre à eux; mais là il reçut des lettres impératives des siens, lui enjoignant de ne pas quitter le sol allemand.

« Pourquoi, — écrit-il à son ami Matuszinski, — pourquoi suis-je condamné à demeurer ici solitaire et abandonné? Pour toi, pour les miens, je voudrais mourir. Je voudrais faire résonner toutes les cordes qui allument les passions tumultueuses, et aussi entonner les chants dont l'écho se répercute affaibli sur les rives du Danube et qu'ont chantés jadis les guerriers du roi Jean Sobieski! »

Dans une autre lettre, je note ce cri de désespoir : « Que faire? dois-je rentrer? dois-je rester ici? ou me suicider? »

Ce profond amour du pays ne devait pas s'effacer. Plus tard, lorsqu'il fut définitivement installé à Paris avec ses compatriotes chassés par la proscription, sans cesse il reportait ses regards vers Varsovie.

« Je fais ici beaucoup de connaissances, écrit-il en 1834, mais elles me sont indifférentes, personne ne peut *soupirer* avec moi. Mon cœur bat pour ainsi dire tout le temps en syncopes, c'est ce qui me fait souffrir;

je cherche le repos, la solitude, afin que personne ne me voie et ne me parle. »

Un de ses amis d'enfance donnait, de lui à ce moment, les nouvelles suivantes à sa famille : « Chopin est devenu grand et fort; il tourne la tête à toutes les Françaises et les hommes le jalousent; il est tout à fait à la mode : si cela continue, les gens du monde ne porteront plus que des gants à la Chopin. Malheureusement le *mal du pays* le consume. »

Voilà une des sources profondes d'où jaillirent tant de chants émouvants tout imprégnés du souvenir de la patrie absente. Ce qui les fait si pénétrants, c'est qu'ils sont directement inspirés des chants entendus dans son enfance et dont l'écho résonne en lui d'autant plus puissamment qu'il venait de plus loin et le pénétrait plus profondément.

C'est ainsi que s'explique le caractère si particulier de la musique de Chopin. Elle est profondément nationale; elle est slave par le rythme, elle est slave par l'harmonie, elle est slave par le sentiment tour à tour mélancolique, chevaleresque ou passionné. Nocturnes, ballades, mazourkes, valses, polonaises, toutes ses compositions sont directement issues des types et des formes de la chanson et de la danse nationales. A propos du bel *adagio* de son concerto en *mi* bémol, il écrivait à un ami : « Ce morceau doit donner l'impression d'un paysage aimé sur lequel notre regard se pose et qui évoque en nous de beaux souvenirs, par exemple d'une belle nuit de printemps éclairée par la lune. » Toujours ainsi, il pensait aux sites entrevus dans sa triomphante et heureuse adolescence.

Ce qui est merveilleux chez Chopin, c'est l'art incomparable avec lequel des rythmes sautillants et saccadés de la mazourke, de la polka, de la krakowiak, il a su tirer des accents d'une poésie si profonde et si personnelle. Bien que directement émanée des types nationaux, sa musique est quelque chose de tout à fait à part qui s'élève bien au-dessus de ce qu'on appelle la mélodie populaire ou l'air à danser. Chopin a accompli là quelque chose d'analogue à ce que J.-S. Bach avait fait avec la *gavotte*, la *sarabande*, le *menuet* et les autres types d'airs à danser de son temps. Il les a élevés au rang de précieux et incomparables joyaux d'art.

(*A suivre*). MAURICE KUFFERATH.

LES CONCERTS EN FRANCE

pendant le XVIIIe siècle

(SECONDE PARTIE)

(Suite. — Voir le dernier numéro)

II

Le Concert fonctionnait depuis trois ans d'une façon régulière et en apparence prospère, lorsque de graves difficultés financières faillirent amener sa ruine. Philidor n'était pas l'unique propriétaire de l'entreprise. Il avait des commanditaires, que la « précision » grandement admirée des exécutions musicales satisfaisait moins que celle des comptes. L'un de ces bailleurs de fonds, Michel de Lannoy, huissier des ballets du Roi, éleva de telles contestations, que Philidor fut obligé de se retirer. Sa démission précéda de peu de mois son décès, qui arriva à Versailles, le 8 octobre 1728.

Trois associés : Michel de Lannoy, Pierre Simard et le compositeur Jean-Joseph Mouret (1), s'entendirent pour continuer l'affaire, qui marcha deux ans sans encombre; les embarras reparurent dans l'été de 1730, après la mort de Lannoy. Sa veuve, Marie Regnard, engagea contre Simard et Mouret un procès en restitution d'une somme de dix mille livres, qu'elle prétendait due à son mari; le Châtelet de Paris lui donna raison par sentence du 10 novembre; ses adversaires sollicitèrent du Roi la grâce d'évoquer la cause à son conseil, afin de la renvoyer à deux arbitres choisis pour en régler l'issue à l'amiable. Ce point leur fut accordé par un arrêt du conseil d'État du 20 avril 1731, qui désigna pour commissaires du Roi deux anciens

(1) Sur Mouret, voyez Fétis, t. VI, p. 219.

avocats au Parlement, les sieurs Normant et Langlois. Ceux-ci, jugeant en dernier ressort, déchargèrent Simard et Mouret des condamnations précédentes et fixèrent à deux mille livres les droits de la veuve de Lannoy. Moitié de cette somme lui avait déjà été payée. Il fut réglé que les dépens seraient compensés entre les parties, et l'affaire se trouva close par cet arrêt définitif, daté du 16 juillet 1731 (1).

Mais au même moment, la direction de l'Académie royale de musique avait changé de mains, et se trouvait officiellement confiée, depuis le 1er juin 1730, pour une durée de trente-deux ans, au sieur Gruer. L'article 2 de l'arrêt du conseil d'Etat qui le mettait en possession, cassait et annulait toutes les permissions données par ses prédécesseurs pour raison du Concert. Il fallut donc que Simard et Mouret traitassent avec lui sur nouveaux frais ; ils signèrent, le 15 août 1731, un bail de neuf années pour lequel fut exigée d'eux une redevance annuelle plus élevée : douze mille livres (2). Trois jours plus tard, le 18 août, un nouvel arrêt du conseil destituait Gruer de son privilège. Lecomte, son successeur, accepta le bail comme valable ; mais Mouret, que tant de difficultés avaient lassé, résolut de se retirer de l'entreprise et réussit à se faire décharger à l'amiable, le 20 avril 1733, de la garantie solidaire qu'il avait consentie ; il était temps pour lui de retirer son épingle du jeu, car, peu de semaines après, le 30 mai, la direction de l'Académie royale de musique passait de Lecomte à Eugène de Thuret, qui ne tarda guère à déposer au Châtelet une plainte contre Simard, demeuré seul entrepreneur du Concert, sous prétexte de non-exécution des clauses de son bail ; le jugement qui termina cette longue affaire prononça que, « faute par Simard d'avoir payé audit sieur de Thuret la somme dont il était redevable, les meubles et ustensiles servant à la décoration de la salle seraient prisés et adjugés audit sieur de Thuret, en déduction de son dû (3) ». Après quoi l'Académie royale de musique commença, le 25 décembre 1734, à régir par elle-même le Concert des Tuileries.

Tant de péripéties n'avaient ni suspendu les séances, ni modifié les programmes habituels du Concert ; sous l'une comme sous l'autre direction, il y eut concert spirituel les jours de fêtes religieuses, concert français les mercredis ou les samedis. Mouret, chargé depuis la démission de Philidor de leur organisation artistique, ne changea rien au plan fixé par son prédécesseur ; il se contenta d'admettre des œuvres nouvelles, les siennes principalement ; ses grands et ses petits motets, son *Te Deum* avec timbales et trompettes, son prologue de l'opéra *les Fêtes de Thalie*, ses divertissements *le Guy l'an neuf*, *les Amours de Silène*, *la Beauté couronnée* (ce dernier tiré de l'opéra *le Temple de Gnide*), ses cantates *le Bal*, *la Mort de Didon*, *Andromède et Persée*, *Eglé*, son *Hymne à l'Amour*, une suite d'airs de fanfares avec trompettes, timbales, hautbois et violons, composés pour un souper du Roi à l'hôtel de ville de Paris, rappelèrent fréquemment aux auditeurs ses talents variés de compositeur profane et religieux. Aux grands motets de La Lande, Bernier, Gilles, Campra et autres, il ajouta peu à peu le *Benedixisti* de Couperin, le *Te Deum*, le *Super flumina*, le *Domine in virtute tua* de Gomay, le *Lauda Jerusalem* de l'abbé Gaveau, qui se chantait encore en 1752, après la mort de son auteur (1), l'*Exultate justi* de Bordier, maître de chapelle de l'église des SS. Innocents. Le Concert des Tuileries devenait un débouché fort utile, vers lequel se dirigeaient avec empressement les musiciens de toutes les parties de la France ; Henri Madin et Blanchard étaient encore en fonctions dans des cathédrales de province lorsque furent exécutés au Concert des motets de leur composition ; l'un de ceux de Madin, un *Diligam te*, devait lui survivre et rester au répertoire, à côté de celui de Gilles sur le

(1) Archives nationales, V7, 162.
(2) Archives nationales, O1, 621.
(3) Archives nationales, O1, 621.

(1) Le ms. de ce motet est à la Bibliothèque nationale, ainsi que celui d'un *Judica me* du même auteur.

même texte, jusqu'à 1762 (1). L'abbé de La Croix, chapelain et maître de musique de la Sainte-Chapelle du Palais, donna en 1729 un motet à trois basses-tailles, qui put passer pour une sorte de curiosité (2). Plusieurs motets et cantates classèrent Louis Lemaire au nombre des fournisseurs les plus actifs du Concert, où ses œuvres, d'une absolue nullité, réussissaient par leur facilité, par leur banalité même, et par l'usage ou l'abus des formules vocales à la mode (3).

Quand il lui arrivait de manquer de copie, Mouret empruntait à *Jephté*, de Montéclair, une sarabande, à *Roland*, de Lully, une bergerie, joignait à ces deux morceaux quelques bribes de sa composition, ajustait sur le tout les paroles du *Pange lingua* et, grâce à l'interprétation de M[lle] Lemaure, obtenait aisément que « cette nouveauté » fût « très applaudie (4) ». Un élément de succès était encore cherché dans l'à-propos des exécutions; une sorte de tradition s'établissait, qui faisait revenir à date fixe des œuvres d'actualité : le jour de la Toussaint ou le jour des Morts, on trouvait immanquablement au programme le *De profundis* de La Lande, ainsi qu'un « Carillon funèbre par toute la symphonie »; le 25 décembre, une suite d' « Airs de Noëls pour les instruments ». Le 29 janvier 1733, les théâtres ayant été forcés de chômer, à cause de la mort du roi de Sardaigne et de son service à Notre-Dame, le Concert s'empressa de donner une soirée de circonstance, avec le *De profundis* et le Carillon funèbre. Tous les ans, pendant la saison des plaisirs cynégétiques, on exécutait une ou plusieurs fois la *Chasse du Cerf*, de Morin, œuvre relativement ancienne, puisque sa première audition remontait à un séjour de Louis XIV à Fontainebleau, en 1708. Divisée en sept scènes, que rattachait tant bien que mal l'action supposée d'une chasse chez Diane, cette longue partition offrait une succession variée de symphonies graves et gaies, de chœurs, d'airs à boire, de fanfares de chasse sur les thèmes d'usage en vénerie, et représentait assez bien le type du *Divertissement* de concert (1).

C'était, si l'on veut, un agrandissement de la cantate, portée aux proportions d'un acte d'opéra et formant le pendant profane du motet à grand chœur, puisqu'il se composait comme lui d'ensembles et de solos distribués avec un plus grand souci de la variété et de la symétrie, que du contenu littéraire à traduire. Dans les chœurs, un ton gracieux remplaçait la majesté obligée des œuvres sur paroles latines; dans les solos, il n'y avait guère de différence entre les deux genres de composition. La mythologie fournissait généralement le sujet du poème, pour lequel des frais d'invention ou de style n'étaient pas jugés nécessaires. Si nous parcourons la liste considérable des divertissements exécutés de 1728 à 1734 au Concert, nous voyons passer, avec la *Chasse* de Morin et les œuvres déjà mentionnées de Mouret, l'*Union de la musique française et de la*

(1) Henri Madin, maître de chapelle à Tours, passa le 10 octobre 1737 à la cathédrale de Rouen, et devint en 1738 sous-maître de la chapelle du Roi pour le quartier d'octobre. Antoine-Louis-Esprit Blanchard fut maître de chapelle à Besançon, puis à Amiens, avant de recevoir, la même année que Madin, sa nomination de sous-maître de la chapelle du Roi pour le quartier de juillet; ayant quitté le petit collet et s'étant marié en 1757, il dut vendre sa charge de précepteur des pages, resta surintendant de la musique du Roi et mourut en 1775.

(2) L'abbé François de La Croix mourut en 1759.

(3) Louis Lemaire, né vers 1693, élève de Brossard à la maîtrise de Meaux, est l'auteur de cantates publiées en 1724 sous le titre des *Quatre Saisons*; de deux recueils d'*Airs mêlés de vaudevilles*, 1725; de *Motets à une et deux voix avec symphonie et sans symphonie, chantés au Concert spirituel du château des Thuillleries depuis 1728 jusqu'à 1733, divisés en dix-huit Saluts*; de quarante-quatre cantatilles publiées séparément de 1720 à 1744; d'un livre de *Fanfares ou Concerts de chambre pour violons, flûtes, hautbois, musettes*, etc.; d'un *Te Deum* chanté en 1728 à Saint-Antoine-des-Champs, etc.

(4) *Mercure*, avril 1733, p. 816.

(1) *La Chasse du Cerf, divertissement chanté devant Sa Majesté à Fontainebleau, le vingt-cinquième jour d'aoust 1708, mis en musique par M. Morin, ordinaire de la musique de Mgr le duc d'Orléans. Ce divertissement est mêlé de plusieurs airs à boire.* A Paris, chez Christophe Ballard, 1709, in-fol. obl. de 160 pages. — J.-B. Morin avait été l'un des créateurs de la cantate française, dont il publia quatre livres en 1706, 1707, 1709 et 1712.

musique italienne, de Batistin (1), qui était certainement d'actualité, à la veille des représentations de la troupe des Bouffons ; le *Triomphe de Daphné*, de Paulin, maître de musique du chapitre de Saint-Honoré, et ses *Titans vaincus par Apollon* (2) ; l'*Union de l'Amour et de l'Hymen*, de l'organiste Daquin ; l'*Automne ou le Triomphe de Bacchus*, de Lemaire; le *Temple de Paphos*, de Clérambault fils ; les *Sauvages*, de Campra, et son *Apothéose d'Hercule;* les *Elèves d'Apollon*, de Dornel. On essayait aussi de ranimer dans la salle des Tuileries des œuvres de circonstance écrites pour la cour ou pour l'Opéra, comme le *Soleil vainqueur des nuages*, de Clérambault, qui avait servi en 1721, à l'Académie royale de musique, à célébrer le rétablissement de la santé du Roi (3).

Les récits des grands motets, les petits motets à voix seule, les solos des divertissements, les cantates à une ou deux voix, fournissaient d'amples prétextes à la virtuosité des chanteurs. Mlle Lemaure se prodiguait. C'est par elle que fut chanté, le 22 novembre 1728, le *Berger fidèle*, de Rameau, un maître dont le nom ne devait, chose singulière, qu'un très petit nombre de fois figurer sur les programmes du Concert. Mlle Eremans, qui appartenait aussi à l'Opéra et à la musique du Roi, débuta aux Tuileries dans les récits de deux motets de La Lande, et se distingua bientôt dans l'exécution des cantates (4).

(1) Sur J.-B. Stuck, dit Batistin, qui mourut à Paris en 1755, et dont les quatre livres de *Cantates françaises* avaient paru en 1707, 1708, 1711 et 1714, voyez Fétis, t. I, p. 269.

(2) Paulin, qui avait été bénéficier à Notre-Dame de Paris avant de devenir maître de musique de Saint-Honoré, était l'auteur d'un livre de *Motets* et fournissait de petits airs au *Mercure*. Le livret d'une pastorale de sa composition, *les Amants constants*, est en ms. à la Bibliothèque nationale.

(3) Louis-Nicolas Clérambault père, organiste de Saint-Sulpice et de la maison de Saint-Cyr, mourut à Paris en 1749. Les cinq livres de *Cantates françoises*, publiés de 1710 à 1726 jouissaient d'une grande vogue.

(4) Mlle Eremans, attachée à l'Opéra depuis 1721, avait été nommée musicienne de la chambre du Roi en même temps que Mlle Lemaure, le 12 mars 1722.

Mlle Bastolet, qui arrivait de province et avait brillé aux concerts de Dijon, se fit une spécialité des airs italiens. Le début de Mlle Fel eut lieu le 1er novembre 1734, tout à la fin de la direction Simard (1). Mlles Bourbonnais, Lenner, Petitpas, complétaient le personnel féminin des solos (2) ; elles avaient pour partenaires principaux Ducros, Dun et Benoît, dit l'abbé Benoît, dont la « grande et agréable voix » de basse-taille était fort appréciée à la chapelle du Roi (3). Jéliotte chanta pour la première fois au mois de mai 1733, et fit immédiatement admirer sa « très belle voix de haute-contre » (4) ; — Bérard, qui devait acquérir plus tard un certain renom de professeur, par la publication d'un traité de l'*Art du chant* (5), parut dans quelques séances de la même année ; il venait, presque en même temps que Jéliotte, de débuter à l'Opéra.

Après la courte apparition du chanteur Palmerini, plusieurs années s'étaient écoulées sans qu'arrivât un second musicien étranger. Le 28 septembre 1729, « le sieur Annibalino, fameux musicien italien et premier acteur de l'Opéra de Londres, chanta seul pour la première fois un motet latin dans le vrai goût de la musique italienne, et deux petits airs italiens ; le tout fut fort applaudi » (6). Un troisième chanteur de la même école, Bordicio, chanta le 8 décembre 1730 « deux ariettes qui furent

(1) Sur Mlle Fel, voyez Campardon, l'*Académie de musique*, etc., t. I, p. 306 et suiv., et un article de M. Ad. Jullien, dans l'*Art*, tome IV, p. 329 et suiv.

(2) Mlle Lenner, qui chantait au Concert depuis 1731, fut admise en 1745 à la musique du Roi, et passa en 1769 à la vétérance, « n'ayant plus de voix » ; elle vivait encore en 1779. — Mlle Petitpas avait débuté à l'Opéra en 1725.

(3) Claude Benoît fut attaché à la chapelle du Roi jusqu'à 1760.

(4) *Mercure*, mai 1733, p. 1030. — Sur Pierre Jéliotte, voy. Campardon, t. II, p. 11.

(5) Ce traité, dédié à Mme de Pompadour, parut en 1755.

(6) *Mercure*, septembre 1729, 2e vol., p. 2298. — Annibalino, Portugais d'origine, instruit en Italie, fut un des chanteurs que Juan V, roi de Portugal, fit venir d'Italie à Lisbonne pour sa chapelle et son théâtre d'opéra, en 1737. Voyez Vasconcellos, *Os musicos portuguezes*, t. I, p. 8.

goûtées, dit prudemment le *Mercure*, par ceux qui aiment cette sorte de chant » (1). Le séjour du compositeur Giovanni Bononcini à Paris, en 1733, fut un événement plus considérable. Ce maître arrivait de Londres, où il avait été pendant quelques années le rival de Hændel et le protégé du duc de Marlborough; la découverte d'un plagiat commis vis-à-vis de Lotti avait ruiné sa réputation d'artiste et ses affaires financières, et il était parti d'Angleterre à la suite d'un aventurier qui exploitait comme alchimiste la crédulité publique. Ce fut par une œuvre de musique religieuse qu'il se produisit au Concert. Selon les termes du *Mercure*, le 7 février 1733, « le sieur Buononcini, ci-devant maître de musique des empereurs Léopold et Joseph, connu par un grand nombre d'ouvrages de musique en tout genre, et entre autres par soixante-dix-huit opéras de sa composition qu'il a fait exécuter en Italie, sa patrie, à la cour de Vienne et en Angleterre, fit chanter au Concert spirituel du château des Tuileries de la musique latine, qui fut trouvée admirable dans toutes ses parties, tant par la composition que par l'exécution ». Le 2 avril, il fit entendre un *Miserere*, dans lequel « la demoiselle Eremans chanta différents récits dans le goût italien, qui firent plaisir » (2).

Très lentement, la connaissance des œuvres étrangères pénétrait ainsi dans le public parisien; nous verrons un peu plus loin que le Concert Spirituel ne jouait en cela qu'un rôle secondaire, et suivait simplement un mouvement commencé ailleurs. Loin d'être, ainsi qu'on aime à le leur reprocher aujourd'hui, systématiquement favorables à tout ce qui vient du dehors, les amateurs capables à cette époque de raisonner leurs préférences réclamaient pour les Français l'avantage du « bon goût naturel » et de « l'exécution tendre et noble », en un mot, la supériorité sous le rapport de l'expression. « Il faut avouer, dit l'un d'eux, que la majesté de la musique française traite les sujets héroïques avec plus de noblesse, et convient bien mieux au cothurne. Dans la musique italienne, tout y paroit uniforme, la joie, la colère, la douleur, l'amour heureux, l'amant qui craint ou qui espère; tout y semble peint avec les mesmes traits et du mesme caractère; c'est une gigue continuelle, toujours petillante, toujours bondissante... Il arrive même souvent que la musique italienne exprime tout autre chose que ce que les paroles signifient » (1). Sur ce terrain, la critique trouvait, du premier coup le défaut de la cuirasse; mais quand il s'agissait d'apprécier des productions instrumentales, elle ne pouvait plus s'appuyer sur l'argument péremptoire de l'expression, et se montrait irrésolue; en présence des sonates et des concertos italiens, certains juges admiraient « les desseins nouveaux de leurs figures, si bien imaginés et si heureusement conduits, la vivacité pétillante de leurs imitations redoublées, la variété de leurs chants, la diversité de leurs tons et de leurs modes si bien enchaînés les uns aux autres, leur harmonie recherchée et sçavante » (2); d'autres se sentaient tout de suite lassés de ce *brio* perpétuel. Pour concilier les deux opinions, d'honnêtes musiciens s'appliquaient à écrire « dans le style italien », à la manière des collégiens qui calquent des vers latins sur les mètres de Virgile. Les airs que M[lle] Bastolet chantait aux Tuileries étaient, le programme l'indique, des « airs italiens », mais sans garantie, sans la déclaration : « dans le vrai goût de la musique italienne », qui accompagnait ceux chantés par Annibalino ou Bordicio.

L'avertissement des *Concerts de symphonie* publiés en 1730 par le violoniste Aubert est, sous ce rapport, tout à fait caractéristique : « Quoique les concertos italiens ayent eu quelque succès depuis plusieurs années en France, où l'on a rendu justice à tout ce que Corelli, Vivaldi et quelques autres ont fait d'excellent dans

(1) *Mercure*, décembre 1730, p. 2758.

(2) *Mercure*, février 1733, p. 394, et avril 1733, p. 816. — Sur Giovanni Bononcini, voyez Köchel, *Joh. Jos. Fux*, p. 63 et suiv.; Chrysander, *G.-F. Handel*, t. II, passim, et Valdrighi, *I tre Bononcini da Modena*, 1882, in-8°.

(1) *Mercure*, novembre 1713, p. 6 et suiv., Dissertation sur la musique italienne et française, par M. de L. T.

(2) *Mercure*, loc. cit.

ce genre, on a cèpendant remarqué qué cette sorte de musique, malgré l'habileté d'une partie de ceux qui l'exécutent, n'est pas du goût de tout le monde, et surtout de celui des dames, dont le jugement a toujours déterminé les plaisirs de la nation. De plus, la plupart des jeunes gens, croyant se former la main par les difficultés et les traits extraordinaires dont on charge depuis peu presque tous ces ouvrages, perdent les grâces, la netteté et la belle simplicité du goût français. On a encore observé que ces pièces ne peuvent s'exécuter ni sur la flûte, ni sur le hautbois que par un très petit nombre de gens illustres. C'est ce qui a déterminé à essayer un genre de musique qui non seulement fût plus aisé à entendre, mais aussi dont l'exécution fût à la portée des écoliers plus ou moins habiles comme à celle des maîtres, et où toutes sortes d'instruments pussent conserver leurs sons naturels et les plus imitateurs de la voix, ce qui a toujours dû et doit toujours être leur objet. Le projet de l'auteur a été de joindre des traits vifs et de la gaieté à ce que nous appelons des chants françois; il ne se flatte pas de l'avoir rempli ; mais il ouvre la carrière à de plus habiles. Ces pièces peuvent s'exécuter à grand chœur, comme les concertos, et sont très utiles pour les académies, et tout ce qui s'appelle orquestre (1). »

Tandis qu'en neuf ou dix années d'existence, le Concert des Tuileries n'avait exercé dans le double domaine de la musique vocale religieuse et profane aucune action sensible, — puisqu'il s'était borné à puiser dans le répertoire usuel de la chapelle royale ou des maîtrises, et dans celui de la cantate et du divertissement, — son influence fut réelle sur la direction de la musique instrumentale. Le mouvement qui se dessinait en faveur du violon et du violoncelle contre la viole et ses dérivés fut accéléré et définitivement clos dès les premières saisons du Concert, par le double effet de l'adoption d'une vaste salle et des importations italiennes. Les sonates et les concertos de Corelli, de Vivaldi, de Geminiani ne pouvaient s'exécuter que sur le violon ; le violon pouvait seul devenir l'instrument principal d'un orchestre. Son avénement ne fut pas salué avec un égal empressement par tous les musiciens : Hubert Le Blanc, porte-parole des partisans de la viole, l'accusait d'être « criard, perçant et dur, fatigant au joueur », incapable de « disputer à la viole la délicatesse de son toucher et son harmonie fine de résonnance »; il incriminait sa « basse condition », ajoutant avec mépris que « le ton élevé et le son éclatant du violon ne sentent du tout point sa personne de qualité, ni une éducation noble » ; il lui reprochait d'avoir inauguré pour lice, aux Tuileries, « une salle énorme en grandeur, une salle d'espace immense », où les effets lui devenaient aussi favorables que nuisibles à la viole. « Voilà, s'écriait-il, voilà ce que fait le violon, il cherche à se procurer un grand espace, d'où, se tenant loin des auditeurs, il puisse les flatter, ou son ton aigu être absorbé par la multitude de leurs habits ». Le violoncelle était traité de « misérable cancre, hère et pauvre diable » (1).

Ni le pamphlet de Le Blanc, ni le talent des derniers élèves de Marais ou de Forqueray ne pouvaient prévaloir contre la vogue justifiée du violon. Chaque programme du Concert des Tuileries contenait au moins une sonate ou un concerto de violon. A Pierre Guignon, qui brillait par « la plus belle qualité de son », par « des tournures et des saillies qui variaient son jeu », par un style d'exécution « fier et hardi qui en imposait à la tête d'un orchestre » (2), — à Leclair, qui n'avait « pas son pair dans une exécution de la dernière justesse des accords » (3), et auquel tout au

(1) *Concerts de symphonie, par M. Aubert, intendant de la musique de S. A. S. M. le Duc, ordinaire de la chambre du Roi et de l'Académie royale de musique.* Paris, 1730. — Jacques Aubert rendait au Concert spirituel de fréquents services comme violoniste et compositeur ; il y exécutait ses *Sonates*, dont le premier livre avait paru en 1719, et les duos avec Guignon. Il mourut à Belleville (Paris), le 19 mai 1753.

(1) Hubert Le Blanc, *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel.* Amsterdam, 1740.

(2) Ancelet, *Observations sur la musique*, p. 15.

(3) Le Blanc, p. 52.

plus reprochait-on quelque froideur, — à Jacques Aubert, aux Italiens Madonis et Toscano, s'ajoutèrent en 1733 Somis, « fameux joueur de violon du roi de Sardaigne », en 1734 Mondonville, pour une courte apparition seulement. Par les œuvres connues de ces différents virtuoses, par les termes des jugements rencontrés chez les écrivains de leur temps, il est aisé de voir que la rapidité des traits, le brillant de l'exécution, la justesse des accords dans l'emploi de la double corde, étaient chez eux des qualités courantes. Si l'on en croit Le Blanc, la chose la plus difficile, pour les violonistes français, aurait été de « soutenir une ronde », ainsi que le savaient faire les chanteurs ou les flûtistes : « L'archet prenant sur la corde donne une colonne de son maniable, comme la colonne d'eau l'est au sortir du jet d'eau sur la bouche duquel on tient la main... De quelle beauté seroit le jeu de violon, qui auroit à sa disposition la force du jet d'eau de Saint-Cloud ! Quel enflé ou diminué il y auroit à faire ! Comme on seroit capable de soutenir une ronde ou plusieurs, qui est l'échouement du violon et le triomphe de la voix et de la flûte (1). »

On ne demandait pas à l'exécution instrumentale d'avoir de l'âme et de l'expression. La satisfaction de l'oreille, trouvée dans la justesse, et son amusement, cherché dans la vélocité des traits, dans l'appréciation de la difficulté vaincue, étaient les premiers motifs pour complimenter un virtuose. L'éloge superlatif décerné par la critique consistait à dire qu'un morceau avait été joué « avec toute la justesse possible, avec toute la précision imaginable ».

(*A suivre.*) MICHEL BRENET.

(1) LE BLANC, p. 24.

ARISTIDE CAVAILLÉ-COLL

Le grand artiste, le génial constructeur des orgues de Saint-Sulpice, de Notre-Dame, de Saint-Ouen de Rouen, de Saint-Cernin de Toulouse, de Sheffield, d'Amsterdam, de Moscou, du Conservatoire de Bruxelles, — je cite au hasard, — vient de s'éteindre, le vendredi 13 octobre, en son modeste domicile de la rue du Vieux-Colombier. Descendant d'une longue lignée de faiseurs d'orgues, il était né en 1811, à Montpellier.

On trouve sur les registres de Gaillac (Tarn-et-Garonne), vers le commencement du XVIIIe siècle, plusieurs notes concernant les trois frères Gabriel, Pierre et Joseph Cavaillé. Pierre est pharmacien; Joseph, faiseur d'orgues. Un beau jour, ils entrent tous les deux en religion et prennent l'habit des Frères prêcheurs de Toulouse. Cela n'empêche pas Joseph de continuer à exercer sa profession et d'initier aux secrets de son art le fils de Gabriel, son neveu Jean-Pierre Cavaillé. Jean-Pierre Cavaillé acquiert bientôt une assez grande notoriété pour être appelé en Espagne, où il construit les orgues de Sainte-Catherine et de la Merci de Barcelone. C'est là qu'il se marie avec Marie-Françoise Coll (1765), puis il revient à Toulouse. De ce mariage naît Dominique-Hyacinthe Cavaillé-Coll, lequel, continuant les traditions de la famille et fabriquant à son tour de nombreux instruments dans le Languedoc et la Provence, en France et en Espagne, épouse en 1807, à Beaucaire, Jeanne Autard, dont il a deux enfants : Vincent et Aristide (9 octobre 1808, 4 février 1811).

Aristide Cavaillé-Coll n'avait pas 18 ans quand son père le chargea de diriger le travail de construction de l'orgue de la cathédrale de Lérida (1830). Ce travail fut l'objet d'un rapport des plus élogieux de la commission de réception et du chapitre de la cathédrale. Parmi les nouveautés signalées, on y cite :

1° Le système des parallélogrammes articulés pour maintenir sans frottement sensible le

fonctionnement des tables mobiles des grands réservoirs d'air, système contenant en principe le mécanisme que Watt venait d'inventer pour diriger le mouvement rectiligne des pistons des machines à vapeur, et qu'Aristide Cavaillé-Coll ignorait encore;

2° La première application d'une pédale accouplant les claviers. Jusqu'alors, l'organiste était forcé de s'interrompre pour réunir ses claviers en les tirant l'un sur l'autre avec les mains.

Jusqu'en 1834, les « sieurs Cavaillé » père et fils exercent leur industrie en Espagne et dans le midi de la France. Alors, Aristide, comprenant la nécessité d'en savoir plus long que ce qu'avaient pu lui apprendre les vieilles traditions, la routine et l'empirisme, sentant l'insuffisance de ses connaissances en physique, en chimie et en mécanique, déclare bravement à son père qu'il part pour Paris et qu'il va se mettre à l'école; et, très intelligemment, son père l'approuve.

Or, il était depuis quelques mois seulement le disciple de Savart et de Cagnard-Latour quand s'ouvre le concours pour la confection d'un grand orgue dans l'église royale de Saint-Denis. Sa modestie l'empêchait de prendre part à la lutte. « Je ne sais rien, disait-il à ses maîtres. — Cela ne fait rien, lui répondaient-ils, faites un projet, considérez-le comme un devoir d'écolier; si vous avez des idées, efforcez-vous de les exposer avec clarté et méthode; si vous avez des théories, justifiez-les, cela vous servira plus tard. »

Cela lui servit tout de suite. Son projet fut à l'unanimité classé premier, jugé hors pair. Et quand la commission, voulant connaître l'heureux vainqueur, le fit comparaître à sa barre, elle recula de surprise devant ce jeune homme de vingt-trois ans que personne ne connaissait et qui ne lui inspirait qu'une médiocre confiance. On s'informa ; on sut que le père Dominique-Hyacinthe Cavaillé-Coll était un honnête fabricant, très estimé dans le sud de la France; on avait la preuve écrite que son fils Aristide était doué d'une cervelle singulièrement équilibrée, et l'on finit par décider que le prix serait décerné aux « sieurs Cavaillé », associés.

Les « sieurs Cavaillé » transportèrent donc, en 1834, leurs ateliers à Paris, où ils s'établirent rue Neuve-Saint-Georges, l'année même où Aristide Cavaillé-Coll adressait à la Société d'encouragement deux intéressants mémoires, l'un sur une *Scie circulaire*, l'autre sur un instrument nouveau de son invention, le *Poïkilorgue* (orgue varié expressif, origine de l'harmonium).

Quant à l'orgue de la basilique de Saint-Denis, il ne fut terminé qu'en 1841, divers travaux effectués dans l'église en ayant arrêté la construction.

C'est à Saint-Denis que fut employée pour la première fois la machine Barker, et qu'on entendit les premiers jeux « harmoniques », flûtes et trompettes. On en connaissait la théorie; les instrumentistes à cordes la pratiquaient, mais jamais encore les facteurs d'orgues n'avaient pu la réaliser.

Quelques années plus tard, Aristide Cavaillé-Coll devait formuler une loi acoustique d'une non moins grande importance : celle du rapport entre le diamètre et la longueur d'un tuyau.

Et l'invention des sommiers à *doubles laies?* Et celle de la *cloison étanche?* Et ses études expérimentales sur les *tuyaux sonores*, sur le *ton normal*, sur l'*orgue et son architecture*, sur la *soufflerie de précision?* (Mémoires à l'Académie des sciences, 1840, 1854, 1859, 1872, etc.) Toutes ces idées, toutes ces inventions, il les livrait au public sans jamais se soucier d'en garder la propriété ni d'en tirer profit. Il est mort pauvre alors qu'il avait trouvé de quoi enrichir ses rivaux et ses plagiaires. On lui donnait cent mille francs pour construire un orgue; il en dépensait le double en expériences et tentatives nouvelles pour que son dernier produit fût encore supérieur aux autres. C'est ainsi qu'il s'endettait chaque fois qu'il avait à construire ces gigantesques instruments de Saint-Sulpice, de Notre-Dame, du Trocadero, de la plupart des cathédrales de France et d'ailleurs.

Je n'ai pas à insister sur l'influence qu'a exercée Cavaillé-Coll sur la musique d'orgue et sur la production contemporaine, l'ayant fait récemment en tête de l'intéressante étude de M. de Bricqueville (Fischbacher, édit.). Mais il me sera bien permis de répéter ici que c'est à lui qu'est dû l'essor de l'école française actuelle, essor sans pareil. « C'était le père des

organistes », me disait Saint-Saëns l'autre jour, en apprenant sa mort. L'expression est juste; elle peint exactement la bonhomie, la sérénité, la sympathique attraction qu'exerçait autour de lui ce vieux travailleur, n'aimant rien tant que la jeunesse, toujours prêt à soutenir les débutants. Nous lui avons tous une dette de reconnaissance ; il nous a tous obligés, et cette obligation n'a jamais pesé à personne. Et puis, il avait beaucoup d'espiit naturel et ne connaissait ni l'envie ni la haine.

Depuis deux ans, il vivait retiré, ayant laissé en bonnes mains la direction de sa maison, heureux de la voir prospérer, attendant très chrétiennement qu'il plût à Dieu de le rappeler à lui. Et il s'est éteint doucement, sans souffrances, le vendredi matin 13 octobre, à neuf heures. CH.-M. WIDOR.

Chronique de la Semaine

PARIS

Aux Bouffes, la *Demoiselle aux camélias* n'aura duré que huit jours. C'est peut-être juste pour la pièce même, mais la partition de M. E. Missa n'en pouvait mais, et c'est dommage pour elle : elle méritait de faire son chemin, son sentier aimable et discret. On a donc repris le cours, interrompu par les vacances, des représentations plus triomphales de *Véronique*, avec les mêmes interprètes. Nous avons dit trop de bien ici, il y a quelques mois, de l'exquise partition de M. A. Messager pour avoir besoin d'y revenir. C'est vraiment une de ses œuvres de demi-caractère les plus réussies, et il faut voir, — comme le disait ces jours-ci un de nos confrères, au lendemain de la *Bohème* de Leoncavallo, -- comme cette musique-là au moins est *bien faite*, et *musicale*, et *artistique*, et d'un Français. Compliments habituels à M. I. Périer, à M^mes^ Mariette Sully et Tariol-Baugé.

⚜

A l'Opéra-Comique, alternant avec la *Bohème* de Puccini (ah! combien légère, pimpante et ensoleillée en comparaison de l'autre!), on a repris la *Cendrillon* de M. Massenet, sans changement d'interprètes, à la grande joie du public, qui décidément retrouve le chemin de notre seconde scène lyrique quand il veut se divertir en musique.

Au Théâtre-Lyrique, alternant avec la *Bohème* de Leoncavallo (gros succès aussi, ne songeons pas à le nier), on a repris *Obéron*, cet intense et lumineux chef-d'œuvre de pittoresque, de vie et de flamme, avec M^lles^ Martini et Lebey toujours, mais avec l'excellent ténor Moisson dans le rôle d'Huon.

⚜

A l'Opéra, on répète *Lancelot du Lac* de M. Victorin Joncières, en même temps que la *Prise de Troie* de Berlioz. Dans *Lancelot*, M^lle^ Delna chantera le rôle primitivement destiné à M^lle^ Bréval.

M^lle^ Bréval, dont l'engagement, d'ailleurs, vient d'être renouvelé dans de superbes conditions, chantera l'an prochain la Chimène du *Cid*, la Dolorès de *Patrie* et le *Roi d'Ys*.

⚜

On sait que M. Théodore Dubois passe ses vacances annuelles en son pays natal, — un joli petit pays portant le nom euphonique de Rosnay, — à proximité de Reims. Mais ne croyez pas que le très savant directeur du Conservatoire de Paris reste inactif! Il se repose de ses fatigues d'administrateur en se livrant à la composition. Il aurait écrit, cet été, une *Sonate* pour piano et violon, qui sera très probablement exécutée par MM. Ysaye et Pugno à l'une des belles séances organisées par ces admirables artistes à la salle Pleyel, dans la saison d'hiver. On parle également d'une *Messe* et d'une série de *Pièces* en forme de canon pour piano, hautbois et violoncelle.

⚜

La cantate de M. Max d'Olonne, qui a remporté cette année le prix Rossini, et dont le poème, intitulé : *La Vision de Dante*, a pour auteurs MM. Eugène et Edouard Adenis, sera exécutée au Conservatoire de musique le dimanche 5 novembre prochain, à deux heures.

⚜

On annonce le mariage de M. François Dressen, l'habile violoncelliste, avec M^me^ Gabrielle Godillot.

⚜

On annonce la disparition, après faillite, de la *Revue Internationale de Musique*, dirigée à Paris par le Comte de Chalot.

BRUXELLES

C'est par suite d'une erreur, sans doute, que le public avait été admis à assister à la soirée d'essai à laquelle, il y a huit jours, M^lle^ Rambly, une de nos plus gracieuses concitoyennes, avait convié en grand nombre, à la Monnaie, ses parents et amis. Il s'agissait, pour elle de savoir si ce ne serait pas se montrer trop audacieuse que de choisir, pour ses débuts au théâtre, le rôle d'Elsa de *Lohengrin*, où si peu ont réussi jusqu'ici. Les directeurs de

notre scène lyrique, toujours prêts à favoriser les initiatives, si hardies fussent-elles, avaient bien fait les choses : n'avaient-ils pas mis à la disposition de la jeune cantatrice les meilleurs éléments de leur troupe et le personnel complet des chœurs et de l'orchestre! Aussi, l'affluence des curieux aidant, cette séance de famille avait-elle tout l'éclat d'une première représentation.

Il faudra attendre le véritable début de Mlle Rambly pour émettre une opinion sur son talent, pour formuler des prévisions sur l'avenir qui lui semble réservé. Mais, au risque de paraître indiscret, nous n'hésitons pas, dans son intérêt même, à lui donner le conseil de faire choix d'un autre rôle, mieux approprié à sa voix, planant moins fréquemment dans les régions élevées du soprano. L'habileté de ses professeurs lui a certes fait acquérir des notes aiguës d'un strident éclat, mais elle ne paraît pas encore suffisamment maîtresse de ces notes, d'une sonorité un peu artificielle, pour leur conserver toujours une justesse vraiment musicale. Il y a là quelques progrès à réaliser ; en attendant qu'ils le soient, mieux vaudrait que la jeune artiste s'en tînt à des rôles plus modestes, sinon à une scène de moindre importance que la Monnaie.

Appliquées à une tâche moins lourde, ses aptitudes, très réelles, eussent peut-être donné de tout différents résultats; car elle a fait montre, par moments, dans ce rôle d'Elsa, d'une réalisation si complexe, de qualités naturelles peu communes, mises en valeur par une bonne éducation musicale. Si son inexpérience s'est trahie fréquemment, elle a eu cependant de fins détails d'expression, des mimiques conçues avec intelligence et réalisées avec grâce, et par-dessus tout, une aisance qui tendrait à prouver que Mlle Rambly est faite pour la scène, et qui explique quelque peu le coup d'audace qu'elle avait conçu pour ses débuts.

La presse, associée à cette expérience qui aurait dû conserver un caractère intime et familial, a montré, en général, à l'égard de la future débutante, une bienveillance faite pour l'encourager. Telle avait été aussi, l'autre soir, l'attitude du nombreux public qui avait pris place à côté des parents et amis accourus en masse pour applaudir l'intelligente artiste : ceux-ci, il faut le reconnaître, ont su y mettre toute la discrétion qui convenait.

Comme nous l'avons dit, les principaux artistes de la troupe prêtaient leur concours à Mlle Rambly pour cette épreuve préliminaire. Tous ont fait de leur mieux, ce qui ne veut pas dire que tout ait été parfait.

Mme Homer a eu des élans très expressifs dans le rôle d'Ortrude, mais son exécution a paru très inégale, très heurtée, au point de vue dramatique comme au point de vue vocal. Il y a là une nature et une voix, incontestablement, mais l'une et l'autre se dépensent sans mesure, demanderaient à être dirigées avec plus de méthode, avec un sentiment plus net des nécessités scéniques et musicales.

M. De Cléry tenait le rôle de Frédéric; il s'est appliqué avec intelligence à en donner une exécution colorée ; néanmoins, son interprétation a paru bien pâle à côté de celle de M. Seguin. Les belles voix de MM. Journet et Dufranne ont sonné avec éclat dans les rôles du roi et du héraut. Quant à M. Imbart de la Tour, jamais il ne nous avait fait apprécier autant qu'en cette étrange soirée, le charme d'une voix conduite avec goût et méthode, d'une exécution délicatement nuancée, d'une diction alliant à la netteté d'articulation, la justesse d'expression et d'accent. Son art consommé a désarmé les plus grincheux, et la soirée s'est, grâce à lui, terminée par un chaleureux rappel. J. Br.

— L'*Art moderne* assure que le théâtre de la Monnaie représentera prochainement un opéra-comique de M. Vincent d'Indy, *Attendez-moi sous l'orme*, qui fut autrefois joué avec succès à l'Opéra-Comique. Cette œuvre, pour être de la jeunesse de l'auteur de *Fervaal*, n'en contient pas moins de fort jolies pages. Elle ne peut manquer d'être accueillie avec un sympathique intérêt.

— M. Charles Bordes, fondateur et directeur des Chanteurs de Saint-Gervais et de la Schola Cantorum de Paris, sera à Bruxelles le lundi 23 courant pour y procéder, à 2 heures, en la salle Pleyel, rue Royale, à un examen de chant pour les jeunes gens (17 à 24 ans) et les enfants (9 à 13 ans) qui désireraient bénéficier des bourses disponibles à la Schola. Les candidats agréés bénéficieront donc gratuitement d'une instruction musicale de premier ordre et de la pension complète dans une institution dont la direction offre aux familles toutes les garanties désirables.

Aucune inscription préalable n'est requise ; il suffira de se présenter lundi, à l'heure dite, muni de ses pièces d'identité et d'état civil et d'une autorisation des parents.

L'enseignement de la Schola produit déjà ses fruits, et l'un de ses plus brillants élèves est notre compatriote M. Albert Dupuis, qui vient d'obtenir un très beau second prix au concours de Rome.

— On a fait récemment à M. Ysaye la proposition d'aller donner cinq concerts au Brésil moyennant vingt-cinq mille francs, tous frais payés.

— M. De Greef est parti pour une tournée de trois semaines en Suisse.

— Le premier concert de la Société symphonique est fixé au dimanche 29 octobre, à 2 heures. (Répétition générale la veille, à 2 heures 1/2, à l'Alhambra.)

Le programme comporte l'ouverture d'*Egmont* de Beethoven, *Lenore*, le poème symphonique de Henri Duparc et des fragments du drame lyrique de notre compatriote Erasme Raway, *Freya*.

La direction s'est assuré pour ce concert, le

concours de M. Jacques Thibaut, le jeune et déjà célèbre violoniste des Concerts Colonne de Paris, dont on se rappelle le grand succès de l'an dernier aux Concerts symphoniques.

— Le premier Concert populaire, avec le concours de M. Van Rooy, du théâtre de Bayreuth, est fixé au 5 novembre prochain.

Les abonnés ayant retenu leurs places peuvent les retirer, dès à présent, chez Schott, 56, Montagne de la Cour.

— Au premier concert du Conservatoire, M. Gevaert fera exécuter l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck; au deuxième, une cantate de Bach; au quatrième, la *Passion* de J.-S. Bach; le programme du troisième concert n'est pas encore fixé.

— La première séance de musique de chambre donnée par MM. E. Bosquet, G. Frank, M. Loevensohn aura lieu le samedi 28 octobre, à 8 heures et demie, à la salle Erard.

Au programme : *Trio* de Brahms; *Sonate* pour violoncelle de C. Saint-Saëns; *Sonate* pour violon de C. Franck; *Quatuor* en *sol* mineur de Fauré.

— Le vendredi 3 novembre, M. Lazare Levy et M. Jacques Thibaut donneront une séance de piano et violon dans la salle de la Grande Harmonie. Au programme, des sonates de Mozart, Beethoven, Chopin et Grieg.

— Lundi, aux Galeries, première de l'*Amour au Moulin* de Lanciani.

CORRESPONDANCES

BRUGES. — La Société des Concerts du Conservatoire, qui entre dans sa cinquième année d'existence, va prochainement reprendre son travail de propagande artistique par une nouvelle série de concerts, exclusivement consacrés à la musique classique et à l'art national.

Le premier concert aura lieu le jeudi 16 novembre, avec le concours de M. Arthur De Greef, pianiste. Au deuxième concert, nous aurons une exécution intégrale d'*Orphée*, dont les rôles seront tenus par Mme Raick (Orphée), Mlle Bernard (l'Amour) et Mme Birner (Eurydice). Le troisième concert comprendra des œuvres de MM. G. Huberti, E. Mathieu, J. Blockx, etc. Le programme du quatrième concert n'est pas encore déterminé.

Voilà les éléments d'une belle campagne artistique. Aussi peut-on espérer que l'institution dirigée par M. Van Gheluwe aura, comme par le passé, l'appui de la population intelligente.

En attendant les grands concerts, nous aurons lundi prochain, 23 octobre, une très intéressante séance de musique de chambre, donnée avec le concours de Mme Ernesta Raick, par MM. J. Van Dycke (piano), A. Vanderlooven et H. Willems (violons), R. Mechelynck (alto) et A. Inslegers (violoncelle). La séance organisée l'hiver dernier par ces artistes a pleinement réussi. Il en sera, sans doute, de même cette année. L. L.

GAND. — Notre Théâtre royal a rouvert ses portes un peu plus tard que de coutume, sans que, pour cela, le niveau général des représentations ait dépassé une honnête médiocrité. Et tout d'abord, pour ce qui concerne le choix des œuvres, M. Melchissédec, qui est un jeune, et partant devrait être un promoteur des œuvres nouvelles, M. Melchissédec, disons-nous, semble, jusqu'ici du moins, vouloir se confiner dans les productions surannées des Meyerbeer, des Donizetti, des Rossini. Ce ne serait peut-être pas un mal, si l'interprétation était soignée, mais ce n'est pas précisément le cas, puisque la direction du théâtre s'est vue dans l'obligation de résilier, dès le début, plusieurs engagements.

Seuls, les premiers rôles sont bien remplis; la composition de la troupe de grand-opéra, semble avoir été particulièrement soignée : la forte chanteuse Mme Duval joint à une forte belle voix, un art scénique vraiment remarquable, et son interprétation de Valentine des *Huguenots* ne mérite que des éloges. M. Bresau, la basse noble, possède un organe puissant qu'il manie avec un art extrême; si on devait lui faire un léger reproche, ce serait celui de ne pas varier assez son « masque »; à part cela, il est un digne partenaire de Mme Duval. Formant une trinité parfaite avec les deux artistes précédents, M. Castel, baryton, est un des meilleurs artistes que depuis longtemps nous ayons vus paraître sur notre scène. Ce que nous aimons surtout en lui, indépendamment d'un organe merveilleux, c'est un jeu scénique d'une vérité et d'un naturel frappants; aussi son succès dans *Rigoletto* a-t-il été énorme. L'opéra-comique, quoique moins bon, mérite cependant une mention. Deux artistes au moins valent d'être signalés: Mme Eva d'Ingry, qui, dans *Carmen*, a obtenu un très beau succès, et M. Ariel, qui, sans posséder une voix très forte, chante néanmoins avec art et qui jouit en outre d'un véritable talent de comédien. Citons également un nouvel arrivé, M. Abel Orban, qui, après un début hésitant dans le *Chalet*, s'est relevé dans le *Barbier* (Basile). Nous l'attendons dans un rôle plus marquant pour émettre une opinion définitive.

L'inauguration officielle du Théâtre flamand s'est faite avec les *Witte Kaproenen*, pièce nouvelle de Lievevrouw Coopman et G. d'Hondt. Le sujet, puisé dans les luttes et les révoltes du peuple gantois contre leur comte Louis de Maele, est éminemment populaire et prête à un déploiement considérable des ressources scéniques. Tous les sentiments sont mis en œuvre : l'amour, la passion, la haine, l'envie, l'orgueil, la jalousie, tous les

péchés capitaux y sont humanisé,set c'est là, précisément, un reproche que nous adressons aux auteurs, de n'avoir pas assez idéalisé ce beau mouvement de la populace gantoise aux XIV[e] et XV[e] siècles, mais d'en avoir fait un simple « fait divers » de l'époque si tourmentée de Philippe Van Artevelde.

Pour cette pièce, M. Oscar Roels a composé et surtout arrangé quelques morceaux intercalés, tels le *Kaerelslied*, de Fl. Van Duyse, que nous trouvons dans le *Nederlandsch Liederboek* édité par le *Willems Fonds* (eerste deel, page 110). Les deux chœurs d'hommes que nous trouvons dans la pièce sont bien écrits pour les voix, mais lourdement orchestrés. Bref, la partition n'ajoute rien à la valeur du drame. Quant à l'interprétation scénique, elle fut superbe; la régie a fort bien fait les choses; les décors et les costumes étaient très soignés et composés avec un réel souci d'exactitude.

MARCUS

LIÉGE. — M. Martini, le nouveau directeur de notre Théâtre royal, s'occupe très activement de la préparation de sa saison d'opéra, qui s'ouvrira très probablement le samedi 4 novembre. Le choix des premiers programmes n'est pas arrêté définitivement encore. Le spectacle des débuts se composerait d'*Hérodiade;* le lendemain dimanche, la troupe d'opéra-comique jouerait *Lakmé* et un lever de rideau; le lundi, on donnerait la première à Liége de *Henri VIII*, dont Saint-Saëns viendrait surveiller la mise au point et assisterait par là même à la première représentation. C'est un véritable tour de force que notre habile impresario s'apprête à réaliser en donnant, au lendemain des débuts de la saison, la première d'une œuvre aussi importante que *Henri VIII*.

Le passé artistique bien connu de M. Martini doit, du reste, inspirer confiance.

Sylvain Dupuis ouvrira la saison musicale, avec son remarquable orchestre des Nouveaux Concerts, le 12 novembre.

Voici quelques œuvres qui, selon toute probabilité, seront exécutées pendant la saison 1899-1900 et qui prouvent la tâche considérable que s'imposera l'érudit musicien et vaillant chef d'orchestre :

Symphonies de F. Weingartner, de F. Magnard; *Symphonie nº II* de Robert Schumann; *Symphonie* de Guy Ropartz; *Psaume*, pour chœur mixte, de Guy Ropartz; *Heldenleben* et *Don Quichotte* de Richard Strauss; *Symphonie* de Wilhelm Berger; l'*Apprenti Sorcier* de Paul Dukas; *Prologue symphonique* de Vander Stücken (pour le drame de Heine, *William Ratcliff*); le *Chant de la Cloche*, légende pour chœurs, soli et orchestre, de Vincent d'Indy; ouverture *la Tempête*, de Urspruch ; plus des œuvres de Kaun, Draeseke, Mottl, Nicodé, Percy-Ritt.

M. Van Rooy, de Bayreuth, qui prête son concours au premier concert, interprétera des *lieder* de Schubert, Brahms, et le finale de la *Walkyrie*.

M. Guy Ropartz, directeur du Conservatoire de Nancy, viendra diriger à Liége un concert de musique française.

A. B. O.

VERVIERS. — La Société d'Harmonie a inauguré ses concerts d'hiver par une triomphale soirée, triomphale surtout pour le superbe artiste Raoul Pugno.

Nous n'avions pas encore entendu ici M. Pugno. Nombre d'illustrations du clavier, et non des moindres, ont défilé sur nos estrades de concerts. Les dilettanti locaux s'attendaient, certes, sur la réputation du grand pianiste, à quelque personnalité exceptionnelle. L'impression produite a néanmoins dépassé en soudaineté, en intensité, en généralité tout ce qu'on pouvait attendre. Ç'a été, pour l'auditoire, une sorte de coup de foudre artistique. La souveraineté dominatrice et charmeresse de cet art si complet a saisi et captivé le public tour à tour.

Dans le divin *Concerto* en *la* mineur de Schumann, dans le *Nocturne* en *fa* dièse de Chopin, la *Sérénade à la lune* de R. Pugno, la *XI[e] Rapsodie* de Liszt, une pièce de Scarlatti, M. Pugno nous a tout uniment révélé ce que peut acquérir de souplesse, d'éloquence, de pénétration, de variété d'accent, de chaleur de coloris l'aride et froid piano manié par une force artistique aussi communicative. Il nous a révélé la toute puissance communicative du musicien s'assimilant l'œuvre d'art et contraignant son auditoire à communier en elle par la vertu expansive de son interprétation. Ici, la virtuosité, si merveilleuse qu'elle soit, disparaît pour laisser l'œuvre naître, vivre, se réaliser devant vous. C'est le miracle.

Quel instrumentiste unique et complet, quel vibrant et chaleureux interprète, quel artiste compréhensif et de sensibilité multiple est M. R. Pugno !

Je crois bien que jamais pianiste n'a obtenu chez nous succès approchant.

M[lle] Nina Faliero, dans *Larmes* de M. Jaques-Dalcroze, dans des mélodies de Lully, de Paradies, de Legrand, de Paladilhe, etc., a enchanté ses auditeurs. Bien que toute jeune, très répandue en Allemagne et en Suisse, M[lle] Faliero n'a paru que peu ou pas dans nos concerts belges. Cette cantatrice est douée d'un organe magnifique, d'éclat moelleux, étendu, rond et plein. L'artiste est d'intelligence très fine et très vive, et de complexion lyrique très généreuse.

La partie orchestrale, comprenant l'ouverture de *Préciosa*, une délicate et charmante suite de Chaminade, *Callirhoé*, les variations sur un air flamand de De Greef, pour quatuor à cordes, a été des plus intéressante.

La symphonie était dirigée, avec la vigueur, la précision et l'autorité qu'on lui connaît, par M. Louis Kefer.

J. F.

NOUVELLES DIVERSES

Le théâtre de Prague, après celui de Leipzig, vient de donner l'opéra de Félix Weingartner qui avait provoqué naguère à Berlin, lors de sa première exécution, d'assez vives polémiques : *Genesius*. On sait que le poème est du compositeur en personne. Le public de Prague a fait à l'œuvre un accueil assez réservé, bien que la critique relève de très grandes beautés dans la partition. Le poème est, sans doute, pour une bonne part dans cet insuccès relatif. On lui reproche ses longueurs et son manque d'intérêt. Le sujet est, on le sait, un épisode de la persécution des chrétiens sous le règne de Dioclétien, et le livret a des tendances très marquées à la polémique philosophique et religieuse.

L'auteur, qui a conduit la première de son œuvre sur le théâtre allemand de Prague, a été, de la part du public, l'objet d'ovations chaleureuses.

A Leipzig également, M. Weingartner a été très fêté.

— De Vienne : M. Carl Luze, chef des chœurs à l'Opéra de Vienne, vient d'être promu chef d'orchestre.

En remplacement de J. N. Fuchs dont nous avons annoncé la mort la semaine dernière, M. von Perger est nommé sous-directeur du Conservatoire des Amis de la musique.

— La Société des Amis de la musique, à Vienne, organise pour le 25 octobre une fête musicale à la mémoire de Joh. Strauss. Elle exécutera, à cette occasion, le *Requiem* de Joh. Brahms qui fut, on le sait, un ami intime du « Roi de la valse ».

— M. Frank Choisy, un excellent violoniste de l'école de César Thomson, dont il fut le disciple au Conservatoire de Liége, vient d'être nommé professeur de violon au Conservatoire de Constantinople. M. Frank Choisy s'était précédemment, distingué comme professeur et virtuose à Copenhague et à Mulhouse.

— La souscription pour le monument Henri Vieuxtemps élevé à Verviers a laissé un boni de seize mille francs. Cette somme sera affectée à la fondation d'un prix biennal de violon réservé aux lauréats de l'Ecole de musique de Verviers. Il s'appellera Prix Henri Vieuxtemps.

— On croyait jusqu'à présent que Mozart s'était servi, pour ses compositions, d'une épinette ou d'un clavecin, et quelques portraits et gravures qui représentent le grand artiste et sa sœur Annette jouant du clavecin ont pour beaucoup contribué à répandre cette opinion. Mais déjà Rubinstein avait fait observer que l'orchestration des concertos que Mozart a écrits pour le piano et ses compositions pour cet instrument seul prouvent qu'il a dû connaître le piano pourvu du mécanisme de nos instruments modernes. C'est, en effet, en 1726 que le célèbre facteur Silbermann commença la fabrication des pianos à marteaux que Schroeter avait inventés, et du temps de Mozart les pianos de Silbermann était déjà assez répandus, surtout dans les cours où l'enfant prodige se fit entendre. Nous savons, d'ailleurs, que Frédéric II de Prusse posséda un superbe piano de Silbermann, devant lequel il fit asseoir J.-S. Bach lors de la fameuse visite du *cantor* à Berlin Les doutes à ce sujet sont dissipés par l'inventaire de la succession de Mozart. Dans cet inventaire sont mentionnés un « forte piano avec pédale », estimé 80 florins, et un « billard couvert de drap vert », estimé 60 florins. Or, le mot *forte piano* désignait alors en Allemagne les pianos de Silbermann. Il n'y a donc plus de contestation possible à ce sujet.

— Au troisième concert donné par Henri Marteau à Berlin, le *Concerto* pour violon du compositeur norvégien Sinding a eu un immense succès. Auteur et interprète ont été acclamés.

BIBLIOGRAPHIE

Notre confrère Edmond Stouling fait paraître aujourd'hui, à la librairie Ollendorff, la vingt-quatrième année (1898) des *Annales du théâtre et de la musique*.

On connaît la réelle valeur de cette très intéressante publication, et l'on sait la considération dont elle jouit si justement dans le monde qui s'occupe des choses du théâtre.

Le volume de cette année s'ouvre par une spirituelle préface, intitulée « la Philosophie au théâtre », signée de M. Augustin Filon, l'auteur de ce livre original : *De Dumas à Rostand*, dont M. Gustave Larroumet disait naguère, dans le *Figaro*, tout le bien qu'il en pensait.

NÉCROLOGIE

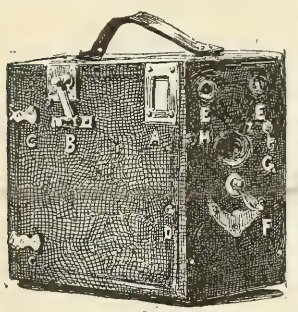
On annonce la mort de M. Charles Bannelier, qui fut le dernier rédacteur en chef de la *Revue et Gazette musicale* et traduisit le livre de Hanslick, sur le *Beau en Musique*.

Prime merveilleuse à nos lecteurs

TOUT LE MONDE PHOTOGRAPHE !!

5 FRANCS PAR MOIS

Guidés par le seul désir d'être, en même temps qu'agréables, utiles à nos lecteurs, nous avons fait fabriquer un **appareil photographique** qui présente non seulement tous les avantages que l'on retrouve dans ceux d'un prix beaucoup plus élevé, mais encore une simplicité de fonctionnement qui permettra à n'importe qui d'en tirer parti sans le secours d'aucun praticien. — Grâce à ce merveilleux instrument, il sera possible à chacun de fixer à jamais sur le papier les images qui lui sont chères, comme les paysages ou les sites dont le charme aura poétisé ses heures de désœuvrement. Cet appareil sera, pour tous ceux qui en feront l'acquisition, l'inséparable compagnon de leurs excursions, comme le fidèle ami de leur foyer. — C'est lui qui leur permettra de revoir, plus tard, les traits aimés du bébé devenu grand, ou, peut-être, hélas! à jamais disparu, ceux de la femme adorée, ceux du père respecté, de la mère vénérée. — C'est lui qui, en un mot, lui procurera l'incomparable plaisir de revivre bien souvent les meilleures heures de son existence passée, de revoir, toutes les fois qu'il en éprouvera le désir, tout ce qu'il a aimé, tout ce qu'il a chéri.



L'APPAREIL que nous offrons à nos lecteurs mesure 0m 17 de hauteur sur 0m 09 de largeur. — il possède deux viseurs, un diaphragme pouvant se régler suivant le degré d'intensité de la lumière et un mécanisme qui permet de l'utiliser à volonté, soit pour la pose, soit pour la photographie instantanée. Il est garni de 12 châssis numérotés pour plaques sensibles de 6 1/2 sur 9, et possède un magasin et une chambre noire dans laquelle les châssis se trouvent automatiquement transférés au fur et à mesure que les plaques ont été impressionnées.

Cet appareil, qui présente, répétons-le, tous les avantages de ceux qui se vendent couramment 100 et 155 fr, est offert par nous, à nos fidèles lecteurs, **au prix de fr. 62.** — *payable 7 francs après réception* et *5 francs par mois* pendant les 11 mois suivant la livraison.

Et pour permettre à chacun d'utiliser, sans avoir à débourser un centime, l'appareil dont il aura fait l'acquisition, nous donnons en outre, à titre de

Primes absolument gratuites

une sacoche en Pégamoïd, valant 8 francs, tous les accessoires et produits chimiques nécessaires pour faire de la photographie et enfin *une notice* indiquant en termes clairs et précis le maniement de l'appareil, ainsi que toutes les dispositions, mesures et précautions à prendre pour faire de la belle et bonne photographie sans l'aide de personne.

Pour recevoir ce merveilleux appareil, avec toutes les primes gratuites susmentionnées, il suffit de détacher et de nous adresser sous enveloppe affranchie de 0.10, le bulletin de souscription ci-dessous. Les envois sont faits franco de port et d'emballage et tous les frais de recouvrement sont à notre charge.

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

Je soussigné déclare acheter un appareil photographique au prix de 62 francs, payable : 7 francs après réception et 5 fr. par mois jusqu'à complet paiement, aux conditions énoncées dans le présent journal.

Fait à .... *le* .... 189 .

Nom et prénoms ....

....

Profession et qualité ....

....

Domicile ....

Signature ....

S'il n'y a pas de station de chemin de fer, prière d'indiquer la plus rapprochée.

Remplir le présent bulletin, le détacher et l'adresser, sous enveloppe affranchie de 0.10 à l'administration du *Guide Musical*, 17, rue des Sables, à Bruxelles.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles

NUMÉRO 43

VOLUME XLV

29 OCTOBRE 1899

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A Bruxelles, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A Paris, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

France et Belgique : 12 francs; Union postale : 14 francs. Pays d'outre-mer : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central**, rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur**, Galerie de l'Odéon; M. Gauthier, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 43. 29 octobre 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — A. WILFORD — WILLIAM CART — MARCEL DE GROO — L. LESCRAUWAET — J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

SOUVENIRS
SUR
RICHARD WAGNER

LA PREMIÈRE DE *TRISTAN ET ISEULT*

PRÉAMBULE

Peu d'artistes ont été aussi diversement jugés que Richard Wagner. Il a eu le sort de tous les grands réformateurs.

Les adversaires et les ennemis, qui ont surtout connu l'indomptable lutteur par les coups qu'ils en ont reçus, l'ont représenté comme une personnalité excessive, d'un orgueil intraitable et d'un égoïsme sans limite, ne considérant les hommes et les choses que par rapport à lui-même, mais indifférent à tout le reste.

Par contre, les amis intimes, ceux qui ont vécu sous l'enchantement du puissant magicien, s'appliquent le plus sincèrement du monde à lui prêter toutes les vertus et toutes les perfections imaginables. Si les premiers cédaient à d'inavouables rancunes, les autres obéissent à ce besoin de tous les disciples d'idéaliser et de diviniser le maître.

Mais je ne sais si ces trop serviles adorateurs feraient le bonheur du héros qu'ils habillent en saint. Un de ses grands mérites fut le mépris de toute pose, la haine de l'hypocrisie et la sincérité jusqu'à l'audace. Qualités et défauts, il n'a rien caché de lui-même et s'est toujours montré tout entier. Je gage que si cet homme extraordinaire était encore en vie, il aimerait mieux être peint au naturel que placé dans une niche comme un Bouddha. Devant ces trop timides servants de sa chapelle, il me semble que je le vois bondir et que je l'entends s'écrier, comme Wotan à propos de Siegmund : « Ne pétrirai-je que des esclaves ? ».

Il y a sans doute, entre le génie prodigieux de cet homme et certains côtés de sa nature, des contrastes qu'il serait intéressant d'étudier. Je ne sais quel peintre a représenté un Lucifer dont les ailes sombres et la figure superbe sont plongées dans la nuit. A peine un rayon blafard éclaire-t-il son front triste et désabusé, penché sur l'abîme. Mais il élève dans sa main un flambeau qui resplendit comme une étoile et projette sa lueur en de lointains espaces. Cette image donne une idée approchante de Wagner et de son génie, dont les rayons portent plus loin que sa propre vue. Mais il fallait cet homme pour porter ce flambeau !

Ajoutons que son indifférence pour tout ce qui ne touchait pas à son idée se justifie

jusqu'à un certain point par l'extrême et nécessaire concentration de sa volonté sur le travail d'Hercule qu'il dut accomplir pour mener sa tâche à bonne fin. Quant aux violences et aux injustices auxquelles il s'est parfois livré, elles s'expliquent en partie par les inimitiés formidables qu'il eut à combattre.

Quoi qu'il en soit, à mesure que le temps marche et que le monde étonné voit grandir l'œuvre laissée par l'organisateur du drame musical, les aspérités du caractère et les petitesses de l'homme disparaissent devant la grandeur de son génie. La plus haute vertu de l'artiste est la fidélité à son idéal. Celle-là Richard Wagner l'a possédée jusqu'à l'abnégation, jusqu'à l'héroïsme, et cela dans une carrière semée d'obstacles qui eussent paru insurmontables à tout autre. Il eût poussé cette fidélité jusqu'au martyre, si son étonnante destinée ne lui eût réservé, pour finir, un triomphe digne de sa persévérance et plus grand que toutes ses épreuves. Embrassé dans son ensemble, son œuvre produit un effet analogue à celui de ces hautes cimes alpestres dont les formes et proportions n'apparaissent qu'à distance. Se trouve-t-on à leur pied, le sommet demeure caché. On ne voit que la montague éventrée, les roches bouleversées et les glaciers charriant des moraines. Mais de loin, toute la chaîne se développe; les contreforts énormes, les gouffres noirs ont disparu ; on ne voit plus que les pics immaculés qui se dressent dans l'azur.

Aujourd'hui déjà, R. Wagner apparaît comme le plus extraordinaire réformateur du théâtre moderne. L'avenir ne fera que renforcer cette impression. Je connais des esprits à la fois pessimistes et fanatiques qui, voyant en lui le dernier mot de l'art, déclarent que non seulement on ne saurait le surpasser, mais qu'on ne pourra même pas le développer ni le continuer dans aucun sens. Wagner, disent-ils superbement et dédaigneusement, est la conclusion d'une grande période ; après lui, le déluge. D'autres, plus confiants dans les besoins supérieurs et dans les forces inconnues de la nature humaine, croient au contraire qu'il marque le commencement d'une période nouvelle et féconde dans l'histoire du théâtre, et que son exemple rayonnera au delà de la sphère du drame musical dans celle du drame parlé. J'avoue appartenir à ces derniers. Lui-même ne l'entendait pas autrement quand il parlait de l'œuvre d'art de l'avenir.

En quoi consiste donc la nouveauté de son œuvre et la grandeur de sa réforme? Le caractère de ses créations est l'idéalisme transcendant de la pensée joint au plus haut degré de force et de vie dans l'expression. Il y a des poètes qui ont plus de profondeur et de richesse dans les conceptions, des musiciens qui le surpassent par l'élévation et la pureté du sentiment. Ce qui distingue Wagner, c'est la plénitude des facultés plastiques, poétiques et musicales, concentrées sur un même but. Voilà ce qui fait de lui un dramaturge unique, quelque chose comme un génie omnipotent du théâtre. Tout ce qu'il a conçu, il l'a exécuté ; tout ce qu'il a rêvé, il l'a fait voir aux autres. C'est, jusqu'à présent, le plus puissant réalisateur d'idéal sur la scène, celui qui, dans les sujets les plus grands, les plus hardis, a su trouver le verbe vivant de l'action visible et de la voix persuasive. Profondément germanique par certains côtés, son œuvre est hautement humain et universel par son essence comme par sa portée.

Sa nouveauté ne réside pas seulement dans la nature spéciale des créations, mais encore dans le théâtre particulier qu'il a su fonder pour les interpréter. Lors du premier essai, l'institution du théâtre de Bayreuth a paru à beaucoup de personnes une folie et une inutilité, parce qu'elle sortait de toutes les coutumes et de toutes les traditions. Sa durée et son succès croissant après la mort du fondateur prouvent qu'elle répondait non seulement à un besoin de l'Allemagne, mais encore à un désir inconscient du public européen. L'esprit dans lequel ce théâtre a été conçu lui a donné deux propriétés particulières. La première est d'opérer une sélection parmi les artistes et le public, en attirant une élite d'interprètes et de spectateurs. La

seconde est d'élever ses représentations au-dessus du niveau d'un simple divertissement, en leur donnant le caractère de fêtes périodiques. Dans ces conditions, le théâtre échappe au joug de l'industrie et cesse d'être l'esclave d'un public de hasard. Il devient l'initiation à un art supérieur, au nom d'un grand idéal humain, et tend à prendre dans la société le rôle d'une force éducatrice et consciente de sa mission. Cet exemple me semble d'une importance capitale. Les peuples, comme les individus, se développent par les échanges d'idées comme par l'émulation et les contrastes. En considérant l'influence que s'est acquise le théâtre de R. Wagner, d'autres nations se sentiront peut-être appelées à développer leur propre théâtre dans un sens à la fois idéal et national, conforme à leur propre génie.

C'est dans cet ordre d'idées et dans cette pensée que je publiais, lors de la première représentation de la Tétralogie, mon livre sur *le Drame musical*, dont le second vo-lume est consacré à *Richard Wagner, son œuvre et son idée* (1). A ce moment, le com-bat engagé par le compositeur contre l'an-cien opéra n'était point terminé. La vic-toire paraissait incertaine. Pour moi, la cause en jeu n'était pas celle d'une per-sonne ou d'une nation, mais celle du grand art et de la vérité. Ce point de vue a fini par prévaloir en France. Paris a suivi l'exemple de nos premières villes en ap-plaudissant *Lohengrin*, la *Walkyrie*, et les *Maîtres Chanteurs*, et l'esprit français est resté fidèle à ses traditions de générosité et d'universalité.

Enfin, *Tristan et Iseult*, ce dernier mot du génie de Wagner, ce rêve de l'âme projeté dans la splendeur de la vie et dans la tem-pête mélodieuse des sons, se donne sur une scène parisienne. Ce moment me sem-ble opportun pour rassembler mes souve-nirs personnels sur Richard Wagner. Ils ne sont pas nombreux, mais assez caracté-ristiques pour intéresser ceux qui cher-chent l'homme dans l'artiste.

(1) Troisième édition, 1895. Perrin, librairie acadé-mique.

Je fis sa connaissance en 1865, à Munich, après avoir assisté à la première représentation de *Tristan et Yseult*, représentation qu'il considérait lui-même comme le plus extraordinaire accomplissement de sa carrière. Je le revis en 1869, dans sa retraite de Lucerne, et en 1876, à l'inauguration du théâtre de Bayreuth, lors de la première représentation de la tétralogie des *Nibelungen*. Je le connus ainsi à trois moments décisifs de sa vie : d'abord, en pleine lutte avec son temps et l'opinion publique de son propre pays; ensuite, dans le recueillement qui précéda la victoire; enfin, pendant le triomphe définitif. Je ne veux raconter aujourd'hui que ma première rencontre avec le grand maître. Ce fut d'ailleurs la plus curieuse et la plus frappante. On a décrit à foison le Wagner heureux et triomphant de Lucerne et de Bayreuth. On n'a jamais montré de près le lutteur dans sa force presque surhumaine et dans la beauté tragique de son combat contre le siècle. C'est celui que j'ai vu comme dans une éclaircie d'orage; c'est celui que je voudrais peindre en quelques traits. Saisie sur le vif, cette image de l'homme à l'apogée de son effort jettera peut-être un trait de lumière sur l'œuvre elle-même.

Je puis tenter cette esquisse avec une complète impartialité. J'ai connu dans toute sa force la fascination de ce génie à travers ses créations; j'ai connu aussi celle de l'homme, qui était à ses heures un grand charmeur dans une volonté terrible. Mais jamais l'enthousiasme que m'inspire son œuvre n'a pu faire taire mon besoin inné d'indépendance, et jamais je n'aurais pu devenir pour Wagner un de ces disciples qui ne voient rien au delà ni en dehors de lui et qui jurent *in verba magistri*. A cette opposition fondée dans ma nature vint se joindre un antagonisme provenant de ma nationalité. Ce n'est pas en vain que le grand musicien saxon est sorti de la race des Witikind, des Luther et des Lessing. Comme poète et comme musicien, Wagner fut le plus universel des artistes; comme homme et comme penseur, ce fut un Teuton obstiné. J'entends que son germa-

nisme exclusif le rendit parfois injuste pour d'autres nations comme la France et l'Italie. Malgré la pénétration de son esprit, Wagner n'a pas compris la France en ce qu'elle a de sérieux et de profond; il n'a pas compris davantage sa mission historique. Il n'a vu du génie français que la surface, c'est-à-dire sa gaîté spirituelle, sa finesse légère et amusante, qu'il appréciait d'ailleurs beaucoup, et certains défauts de l'esprit latin avec lesquels sa propre expérience l'avait mis en contact. Chose étrange, quoiqu'il ait emprunté à la légende celtique ses deux drames les plus pathétiques, *Tristan* et *Parsifal*, il n'a jamais reconnu la portée du génie de cette race. Quant à moi, Alsacien de naissance et Français de cœur, j'eus, dès ma première jeunesse une vive admiration et une foi ardente dans l'intuition profonde et dans la grande sympathie du génie celtique, qui, par delà toutes les bornes nationales, pressent, aime et embrasse l'humanité. En ce génie-là m'apparaissait l'arcane de la France. Et ce sentiment direct de ma jeunesse, mes études postérieures n'ont fait que le confirmer (1). Ce fut là en moi le point invulnérable où le teutonisme de Wagner ne pouvait pénétrer et contre lequel son esprit se heurtait inutilement. De là, entre lui et moi, un certain éloignement après l'année 1870, qui cependant ne mit pas fin à nos relations. De là aussi ses étonnements, dans certaines de nos discussions, avant et après cette date,

Je puis donc affirmer, sans crainte d'être contredit par personne, que mon admiration pour ce merveilleux artiste a été aussi entière que mon indépendance vis-à-vis de lui. Quoi qu'il en soit, c'est un privilège inappréciable que d'approcher un grand génie et de jouir de sa confiance. Le plus grand hommage à lui rendre, c'est, je crois, en lui conservant le respect et la reconnaissance, de le juger avec une pleine spontanéité de sentiment et une absolu liberté d'esprit.

(*A suivre.*) ED. SCHURÉ.

(1) J'ai défini les arcanes du génie celtique dans mes *Légendes de la Bretagne*, par la reconstruction des légendes de Merlin et de Taliésin (*Revue des Deux Mondes* du 15 juillet et du 15 août 1891). Ces travaux, joints à d'autres, ont paru dans le volume intitulé : *Les Grandes légendes de France*.

FRÉDÉRIC CHOPIN

1er MARS 1809 — 17 OCTOBRE 1849

(Suite et fin.— Voir le dernier numéro)

A ce caractère national s'ajoute, che Chopin, la tendance profondément élé giaque de l'inspiration. Esprit très fin cœur extrêmement sensible, Chopin eu toujours une singulière malechance dan ses amours. Deux fois, il fut profondémen épris et sur le point de se marier. Deu fois, il fut abandonné par celles sur qu toutes ses aspirations d'homme et d'artist s'étaient portées; deux fois, il fut trah cruellement après promesses échangée et fiançailles conclues. Vers 1829, il s'éta follement épris d'une cantatrice du théâtr de Varsovie, merveilleusement douée e hautement honorable d'ailleurs, pour la quelle il brûla longtemps d'une passion qu paraissait devoir être payée de retou Elle s'appelait Constance Gladkowska Il confesse son amour d'une façon tou chante dans une lettre datée de Vienne, l 3 octobre 1829 : « Pour mon bonheur, - peut-être pour mon malheur, — j'ai rencon tré déjà l'idéal de ma vie, je le vénère fide lement et profondément. Depuis six mo déjà je soupire après elle, j'en rêve la nui nous n'avons pas encore échangé un parole. Que de fois je confie au piano c que je voudrais lui dire! Dieu me soit e aide! Dans mon cœur brûle le foyer plus ardent — faut-il s'étonner que la vég tation soit si luxuriante? »

Une autre fois, il écrit : « Elle n'est poin belle, mais elle est séduisante au plus hau degré, sa voix ravit tout le monde. Il m semble, à moi, quand elle chante, qu'el exhale sur les spectateurs le parfum d'u bouquet de fleurs. »

Bref, c'était l'amour profond de la vingtième année. Il semble qu'avant de quitter Varsovie, les deux jeunes gens se soient fiancés. Longtemps, Chopin, dans l'éloignement, continua d'espérer; et de Vienne, il écrivait encore à l'un de ses confidents : « Je pourrais m'arracher les cheveux, en pensant qu'un jour je pourrais être oublié d'elle! Aujourd'hui, je suis métamorphosé en Othello. »

Ce qu'il redoutait devait malheureusement arriver. *Il fut oublié*. Vainement il écrivit à différentes reprises à Constance Gladkowska, de venir le rejoindre et de l'épouser à Paris. Un beau jour, il apprit qu'elle s'était mariée avec un officier de cavalerie.

Quelques années plus tard, il fit à Paris la connaissance d'une autre jeune fille, M^lle^ Wodzynska, sœur de deux jeunes gens qui avaient été autrefois élèves de son père. Il s'en éprit vivement, il fut agréé et pendant un séjour aux eaux de Carlsbad les fiançailles furent célébrées. Six mois après, la jeune fille épousait un comte polonais.

C'est alors que par désespoir, Chopin se prit d'une passion inexplicable et fatale pour George Sand, avec laquelle il devait vivre dix ans. Ce roman fut traversé de fréquents et douloureux orages. Il ne devait apporter à Chopin ni les satisfactions morales, ni la tranquillité intérieure après laquelle il aspirait.

Au contraire!

Peu à peu, des symptômes alarmants de maladie se manifestèrent. On crut à une phtisie; George Sand amena Chopin avec elle aux îles Baléares. Elle a raconté cet épisode de sa vie, dans un de ses récits *Un hiver dans le Midi*. Relisez-le : Chopin n'y est pas nommé; on l'appelle l'*Artiste*. Le récit de ses souffrances est une notation froide et sans émotion. Pas un cri du cœur n'échappe à l'écrivain. Les progrès de la maladie et les alternatives d'amélioration ou d'aggravation sont pour George Sand des sujets d'observations et de réflexions plus ou moins philosophiques. Elle analyse, elle dissèque, elle décrit; elle ne pleure pas un seul instant.

Chopin revint des îles Baléares un peu réconforté, mais au fond plus souffrant que jamais. A Paris, il était installé dans un des petits hôtels de la *Cité d'Orléans*, alors nouvellement construite. Dans cette même cité demeuraient, voisinant quotidiennement, le sculpteur Dantan, M. et M^me^ Viardot et George Sand. Le soir, ce petit groupe se réunissait fréquemment chez une vieille marquise espagnole, chassée de son pays par les révolutions politiques. Liszt y venait souvent, lui aussi, et c'était alors des assauts de virtuosité entre les deux artistes, qui s'estimaient réciproquement et s'aimaient. Mais Liszt ne se faisait pas illusion sur Chopin et sur cette liaison qui lui pesait. « Pauvre Frédéric! » disait-il d'une façon significative, en parlant de lui. Wilhelm de Lenz, ce conseiller russe à qui nous devons les *Trois Styles de Beethoven*, partageait absolument les impressions de Liszt. Il avait vu George Sand et Chopin dans l'intimité, et il nous montre le malheureux artiste dominé complètement, anéanti par la femme virile qui lui était supérieure. Même devant des étrangers, elle ne se gênait pas pour affirmer son empire. Le soir, quand elle se mettait à fumer le cigare, elle appelait Chopin et l'obligeait à lui apporter du feu : « Frédéric, un *fidibus* ». Et de Lenz nous montre Chopin subissant en silence cette contrainte, bien que l'on sentît dans son regard et dans la rougeur qui animait passagèrement ses joues, la révolte intérieure de son âme.

Liszt avait raison : « Pauvre Frédéric ! » On a dit que Chopin était mort de phtisie. A trente ans, il n'avait aucun symptôme d'une affection tuberculeuse. La vérité est qu'il est mort de consomption, de tristesse et de chagrin. Trop tard, il avait compris qu'il s'était laissé prendre dans les toiles d'une araignée qui ne le laisserait pas échapper vivant. Quand la rupture se produisit, le mal était fait; il ne lui restait plus qu'à mourir, et ce fut d'une longue et lente agonie.

Voilà les quelques traits de la vie de l'homme qui sont à retenir pour la compréhension de l'artiste.

Les œuvres de Chopin ont ouvert pour le piano une nouvelle ère; elles en ont

renouvelé complètement la technique et développé considérablement les facultés expressives, et elles ont ceci de très particulier et de très spécial qu'elles paraissent inséparables de l'instrument pour lequel elles ont été écrites. Elles ne supportent pas la transcription, l'arrangement. Les virtuoses contemporains, Servais, Léonard, ont essayé de transcrire quelques nocturnes pour violon ou violoncelle; M^me^ Viardot a même arrangé pour la voix, en mélodie, telle mazourke célèbre. Mais « ce n'est plus ça » : le vrai Chopin, c'est au piano, c'est par le piano qu'il se révèle à nous. Sa musique de chambre est de beaucoup inférieure : ses deux concertos pour piano et orchestre ne nous disent rien de plus que ce que nous apprennent les simples pièces pour piano. De même, ses trios et sa polacca pour violoncelle : ce sont, en réalité, des *morceaux de salon*, transcrits pour l'orchestre ou divers instruments. Il y a aussi de lui un recueil de mélodies, dont trois ou quatre numéros ont beaucoup de charme et d'originalité. Mais le recueil tout entier viendrait à disparaître qu'il ne nous manquerait rien de Chopin.

Il n'est véritablement créateur et original qu'au piano; mais là, il est incomparable, il est unique et sans égal. Il n'est pas seulement un poète de salon, un poète de l'intimité, il s'élève souvent à la haute éloquence, aux grandes envolées lyriques. Sous ce rapport, il n'est pas sans analogie avec Schumann. Mais celui-ci est plus abondant et plus varié dans son lyrisme; Chopin est plutôt élégiaque. Auber disait plaisamment de lui : « Il se meurt toute sa vie. » C'était un cœur meurtri. Si l'on a pu comparer Schumann à Henri Heine, dont il a traduit si puissamment le lyrisme douloureux, Chopin se rapprocherait plutôt de Novalis, le subtil analyste des âmes attristées, le poète des désillusions et des désespérances. Par là, il a aussi quelque ressemblance avec Alfred de Musset, éternellement amoureux, éternellement malheureux.

L'œuvre tout entier de Chopin évolue dans la gamme d'un même sentiment : nocturnes, mazourkes, valses, polonaises, impromptus, toutes ses compositions chantent l'unique souffrance. Est-ce la patrie perdue, est-ce la bien-aimée absente, qu'il pleure? Qu'importe! toujours, c'est une rêverie, un désir insatiable qui hante l'imagination de ce perpétuel exilé. Et cependant, Chopin n'est pas monotone. Il est uniforme, si l'on veut, il est monochrome. D'une œuvre à l'autre, il varie peu ses expressions musicales, ce sont toujours les mêmes formules qui reparaissent, des dessins identiques, des rythmes analogues, des harmonies pareilles; son style se reconnaît du premier coup d'œil, il est impossible de le confondre avec celui d'aucun autre maître contemporain ou passé. Il a une manière d'écriture qui n'est qu'à lui, et qui se retrouve d'un bout à l'autre de ses compositions. Mais cette manière ne lasse pas. On peut le relire ou l'entendre fréquemment, sans aucune fatigue. C'est que, si l'on y veut regarder de plus près, il y a dans cette uniformité une surprenante variété. Chopin est un inépuisable trouveur de mélodies enchanteresses. Dissimulées sous le tissu d'arabesques qui les ornent, ces mélodies n'en sont que plus pénétrantes. Elles évitent la banalité, où tombe quelquefois Mendelssohn, par l'infinie délicatesse des détails, par la nouveauté des harmonies qui en rehaussent l'expression.

Dans le domaine de l'harmonie, il est même singulièrement plus hardi que Mendelssohn et Schumann; il module avec une aisance et un charme captivants ; il se sert avec une prédilection marquée des substitutions et des synonymies d'accords; il en tire des effets harmoniques tout à fait extraordinaires dont plus d'un grand maître contemporain ou postérieur a su profiter. Tout cela le classe, en somme, très haut

Ceux qui ont entendu Chopin, — ils se font de plus en plus rares, — nous disent qu'il avait également comme pianiste un charme particulier par la délicatesse extraordinaire de son toucher. Et il faut que ce charme ait été bien enveloppant pour que Chopin ait pu balancer à Paris la gloire de Liszt, dans la pleine maturité de son génie d'interprète. Chopin, nous dit-on, n'avait pas un son puissant; le son

était petit, mais Chopin jouait *grand;* il arrivait à donner l'illusion de la puissance par l'art incomparable avec lequel il nuançait son exécution. En public, du reste, il jouait rarement les œuvres d'autrui. On nous rapporte, par exemple, qu'il n'interprétait pas bien Beethoven. Il lui manquait la force physique, il n'arrivait pas à donner tout leur relief à ces pages d'un accent si passionné; sur ce terrain, Liszt demeurait son maître. Beethoven est un cerveau viril, Chopin était *féminin.* Son jeu était un murmure; ses doigts étaient de velours; il jouait *mezzo voce*, à mi-voix, mais incomparablement, chantant la cantilène avec un charme de sonorité unique, et phrasant avec une clarté et une justesse d'accent absolument parfaites. Sa grâce et son élégance étaient sans pareilles, et quand il exécutait un ornement, c'était toujours, pour me servir d'une expression de W. de Lenz, « l'apothéose du goût ».

Une des particularités de son interprétation, qui a frappé tous ses contemporains et qui tranchait avec la manière sèche et scolastique habituelle à l'école de Hummel, de Cramer, de Kalkbrenner, c'était son *tempo rubato*, c'est-à-dire les altérations de mouvement, les suspensions du rythme, imperceptibles et cependant sensibles. Là encore il n'a pas eu de rivaux. Tous les pianistes ont, depuis, cherché à imiter cette manière, mais sans y parvenir. Ils n'arrivent qu'à *émasculer* le rythme, à *alanguir* le mouvement, nos modernes virtuoses surtout. Chez Chopin, ce n'était pas cela ; c'était un rien, une nuance infinitésimale, qui *n'interrompait* pas, qui *retenait* seulement un peu ou accélérait les *pulsations de la phrase musicale* comme sous la pression d'une émotion. Dans ces limites, le *rubato* est un puissant moyen d'expression. Chopin lui-même nous en a laissé une définition piquante. « La *main gauche*, disait-il, c'est le chef d'orchestre, elle bat la mesure, elle ne peut céder ni fléchir, — faites de la main droite ce que vous voulez. »

Liszt nous en a laissé, lui aussi, une explication très pittoresque et que je crois peu connue.

Comme un de ses élèves jouait un jour du Chopin devant lui, à Weimar, et exagérait les nuances rythmiques du *rubato*, Liszt se leva, alla à la fenêtre, l'ouvrit et montrant à l'élève un grand arbre dans la campagne voisine : « Voyez-vous cet arbre? lui dit-il. Le vent se joue dans les feuilles, il les anime, mais le tronc ne bouge pas. Voilà le *rubato* de Chopin. »

Chopin n'a guère donné de concerts publics que dans sa jeunesse. Plus tard, à Paris, il ne paraissait guère plus d'une fois par an, à la salle Pleyel, dans un concert uniquement consacré à ses œuvres. Il avait l'appréhension du public, il ne se sentait pas à l'aise devant lui. « Je n'ai pas les qualités nécessaires au virtuose, écrivait-il à un ami : le public m'intimide, son haleine m'étouffe, tous ces yeux curieux qui me fixent me paralysent, je deviens muet en face de ces visages étrangers. »

Dans l'intimité du salon, en revanche, son imagination prenait l'essor et il pouvait rester des heures devant l'instrument, sans fatigue et sans lassitude, improvisant au gré de sa fantaisie; et de sa main fine, aux doigts longs qui caressaient les touches plus qu'elles ne les frappaient, il faisait jaillir du clavier l'étincellement de ses traits perlés ou bien évoquait dans une cantilène triste quelque souvenir de la patrie lointaine. Là, il ne subissait nulle contrainte. Les concerts publics, au contraire, l'agitaient quinze jours à l'avance. Il s'enfermait pour s'y préparer, ne voyait personne, suspendait même ses leçons, au grand regret de ses jolies et aristocratiques élèves. Détail curieux : pour se préparer au public, il jouait obstinément et chaque jour des pièces de Bach, *fugues, préludes, inventions,* pendant de longues heures et cela durant deux semaines avant le concert. Jamais il ne repassait ses propres compositions.

Ses contemporains ne paraissent pas avoir apprécié à leur valeur la portée esthétique et poétique de l'œuvre de Chopin. Ils n'ont vu en lui qu'un compositeur de salon. On le juge autrement aujourd'hui ; Chopin est pour nous un des maîtres les plus éminents de la période romantique.

S'il n'a pas les sublimes audaces d'un Beethoven, le bel élan lyrique de Schumann, — la tendresse, l'émotion, le charme intime et souvent très poignant de son inspiration, le caractère profondément élégiaque et dramatique de ses grandes pages, l'élèvent très haut au-dessus et tout au premier rang des *pœtæ minores* de la musique. MAURICE KUFFERATH.

ERASME RAWAY

L'exécution de la *Fête romaine* d'Erasme Raway, au concert Ysaye d'aujourd'hui, attire de nouveau l'attention sur cette personnalité intéressante du monde musical belge.

Profond penseur, musicien instruit, cherchant l'inspiration aux dérivés les plus purs du génie humain, Erasme Raway est, en Belgique, l'artiste d'avant-garde le plus marquant de la période contemporaine.

Produisant peu, mais bien, autant pour l'esprit que pour l'oreille, plus par besoin d'idéal que par amour des droits d'auteur et, par ces faits, inévitablement ignoré du vulgaire et inconnu du snobisme, ces deux castes aussi dissemblables de gestes qu'unanimes à confondre art, mode et vogue.

Quoique habitant Bruxelles depuis plusieurs années, Erasme Raway mène dans la capitale une existence calme et retirée, tout entier à ses études et à ses travaux, réservant les rares loisirs qu'il se donne, à jouer ou à écouter la musique des grands maîtres classiques dont il a fait ses modèles et ses dieux. Délicatement sensible, d'une modestie qui va jusqu'à la timidité, il semble peu adapté à la lutte et n'est guère accessible que pour un nombre restreint d'intimes qui sont seuls à connaître son adresse et à pouvoir forcer sa porte.

De taille plutôt en dessous de la moyenne; trapu, le corps musculeux, la tête puissante et massive, les cheveux courts et drus, éclaircis de quelques filaments argentés, rejetés en arrière et découvrant un front vaste et élevé, creusé entre les arcades sourcilières de deux rides profondes accusant de continuelles réflexions. L'œil bleu largement ouvert, la barbe roussâtre taillée en pointe, le nez proéminent et aquilin, l'oreille fortement développée; sa physionomie et sa personne suggèrent l'impression d'un tempérament d'une rare vigueur et d'une personnalité aux conceptions géniales.

Malgré sa grande réserve, la bonhomie de ses allures dénote au premier aspect ses origines wallonnes. Glorieux enfant de la Wallonie, Erasme Raway est né à Liége, le 2 juin 1850. Sa première éducation fut très musicale. Son père était grand amateur de musique et avait fait une étude assez complète du plain-chant. Aux premiers temps, très satisfait des instincts précoces de son fils, il lui donna dès l'âge de six ans un professeur, M. G. Wiegand, de Liége, qui eut vite fait d'inculquer au jeune Erasme les éléments du solfège et du piano. Mais l'enfant, bientôt blasé, négligea cet instrument pour l'étude de l'harmonie. A neuf ans, un maître nouveau était devenu indispensable. M. Gainier se chargea de compléter ces études harmoniques. Celles-ci, concurremment avec l'orgue qui était devenu son instrument de prédilection, l'absorbèrent étrangement.

Les progrès considérables qu'il avait faits en peu de temps, l'influence que prenait sur lui cet art magique et troublant, inspirèrent des inquiétudes à sa famille. On résolut de le détourner de cette voie périlleuse dans laquelle il s'engageait.

On commença par lui donner un autre maître de musique, M. Henrotay, du Conservatoire de Liége, et finalement (c'était en 1864) on l'expédia dans un collège d'humanités avec l'intention nettement déterminée de le faire entrer dans les ordres.

Cette reclusion ne fit qu'accentuer son enthousiasme pour la musique. Il continua ses études de contrepoint et d'harmonie, sans jamais négliger pour cela ses études moyennes. Il sut ainsi, tout en se perfectionnant dans son art, acquérir une culture intellectuelle peu commune. En 1875, il terminait sa philosophie; peu après, docteur en théologie, il fut nommé enfin professeur au séminaire de Saint-Trond et plus tard maître de chapelle à la cathédrale de Liége. Ce serait désobliger sa grande modestie que d'insister davantage sur les mille obstacles qui l'empêchèrent longtemps de s'adonner à sa vocation.

Sa première œuvre fut un mélodrame, *Néon*, trois actes commentés par une partie orchestrale et des chœurs. Cette pièce fut exécutée en 1876 au séminaire de Saint-Trond.

Ce fut peut-être très naïf, comme mise en scène et comme figuration, mais les interprètes eurent cet enthousiasme sincère et cet entrain juvénile qu'on ne trouve que sur les théâtres abbatiaux. A cette œuvre, dont le succès se confina dans une enceinte cloîtrée, succédèrent une série de *Motets avec orchestre*, quatre *Ave Maria*, des fragments d'un *Stabat Mater*, deux *O salutaris*, et un *Tantum ergo* qui

commencèrent à faire sa réputation au dehors.

En 1880, son nom sortit brusquement de l'ombre. L'exécution à Liége des *Scènes hindoues* et le succès que cette œuvre obtint partout en peu de temps, attirèrent l'attention sur lui. Conçues dans une forme neuve, avec un grand dédain des théories accumulées par les exégètes prolixes, ces scènes révélèrent un musicien érudit, sincère, ayant de la verve, du rythme et connaissant à fond son orchestration.

En 1884 il donna un poème symphonique : les *Adieux*, aux Concerts populaires, mais l'œuvre fut compromise par des défauts d'acoustique.

Très épris de Sébastien Bach, il montra dès le début de sa carrière un véritable acharnement pour la musique du grand contrapontiste. Annuellement, il parcourait entièrement l'œuvre si considérable du maître d'Eisenach et ce grand culte ne prit fin qu'en 1886, à l'époque où il revint de Bayreuth.

L'art sublime de Richard Wagner avait fait sur lui l'impression qu'il a produite sur tant d'autres. L'orientation nouvelle était là, gigantesque, inéluctable, d'une élévation de pensée adéquate à ses tendances, conforme à sa vision du beau. Très absorbé quelque temps par les procédés musicaux et la technique propres à l'auteur de *Parsifal*, il sut opérer l'heureux revirement et dégager sa personnalité de ce voisinage plein de séductions, mais qui annihile l'originalité de celui qui s'y complait.

Quoique écrite bien antérieurement, une *Symphonie libre* apparut en 1887 au programme des Concerts populaires. Cette œuvre fut très discutée. Les grands pontifes aux cheveux poudrés prirent la mine effarée des jours d'incompréhension et crièrent au sacrilège.

Mais l'œuvre passa, l'exécution fut très bonne et le succès laissa les pontifes dans le désarroi.

Quelques mots d'Henri Maubel, un témoin auriculaire, qui n'a jamais été taxé d'indulgence :

« La *Symphonie libre* de Raway, comme toutes les œuvres personnelles, a été très discutée ici; sans être le chef-d'œuvre que l'enthousiasme liégeois avait proclamé un peu hâtivement, elle place Raway au tout premier rang de nos compositeurs. C'est, avec ses qualités et ses défauts, une page d'inspiration, originalement orchestrée. Ses qualités : la vigueur allant parfois jusqu'à la rudesse, un mouvement nerveux, endiablé comme dans ce *scherzo* large d'allure, la partie la plus franche de l'œuvre ; beaucoup de souffle ; une conception très grande de l'idée mélodique qu'il déplie dans toutes ses parties, qu'il développe complètement, telle la belle phrase dramatique de l'*adagio*. Dans tout cela, une couleur sobre sans éclat, la symphonie se basant sur le quatuor ; une certaine âpreté qui rappelle Bach », etc., etc.

Ces mots, qui résument l'aspect général de l'œuvre, résument aussi tout l'art d'Erasme Raway, art fait du respect des théories harmoniques, d'une simplicité allant jusqu'à la grandeur et d'une richesse d'orchestration qu'on ne rencontre que chez les maîtres.

Depuis la *Symphonie libre*, Erasme Raway a abandonné la musique pure pour le théâtre.

Après de nombreux tâtonnements et de multiples recherches pour découvrir un sujet conforme à ses aspirations, il s'arrêta à *Freya*, drame lyrique dont le sujet est emprunté à l'histoire de la Gaule celtique. Le poème de MM. Ronvaux et Harroy, d'après une légende originale du pays de Namur, se passe en Belgique en 314, sous le règne de Constantin.

C'est donc une pièce essentiellement nationale par son sujet, son décor et ses auteurs. Primitivement coupée en quatre actes, M. Raway en a fait une pièce en deux journées. Si le texte primitif des librettistes a été respecté, après correction et remaniement de la part du musicien, les scènes et les épisodes et notamment les chœurs ont été bouleversés, allongés, amplifiés. On peut affirmer sans se tromper, pour qui connaît la belle organisation cérébrale de l'auteur et ses profondes connaissances en archéologie et en histoire, qu'il a tiré du drame de MM. Harroy et Ronvaux tout ce qu'il était possible d'en tirer théâtralement. C'est donc une merveille d'art au point de vue de la reconstitution archaïque et de la figuration scénique.

L'action, basée sur l'antagonisme des trois principes théogoniques de l'époque : le paganisme, le druidisme et le christianisme, prête à des développements musicaux d'un intérêt toujours soutenu et d'une saveur essentiellement neuve.

Le deuxième tableau du premier acte de *Freya* comporte cette Fête romaine dont nous entendrons au concert d'aujourd'hui les chœurs et l'orchestration. Elle réalise une fête latine avec restauration d'une pantomime antique, telle qu'elle était en honneur à l'époque de la décadence de l'empire romain. Cette pantomime, accompagnée d'hymnes rythmés dans le goût des Grecs, comporte une série d'allégories mythologiques d'une couleur étonnante et qui rappellent, en certains points, les belles descriptions de l'*Hérodias* de Flaubert.

Cette vaste fresque musicale et chorale, a été exécutée pour la première fois le 21 janvier 1899, au festival musical organisé pour fêter le vingt-cinquième anniversaire de l'Ecole de musique de Verviers. Dirigée par Louis Kefer, elle fit sur les

nombreux auditeurs accourus de tous les coins du pays, une impression inoubliable.

Extrayons du très bel article publié à ce sujet dans le *Guide Musical* nº 5 de 1899, par M. Georges Dwelshauwers, ces quelques lignes qui résument le sujet de ce fragment :

« C'est une fête religieuse païenne, organisée par le proconsul Claudius, attaché à la politique guerrière et à l'ancienne religion de Rome ; elle se donne en l'honneur de Valérius, un chrétien que l'empereur Constantin, désireux de changer la politique des Gaules et d'y substituer l'influence chrétienne à la domination violente de la Rome païenne, envoie aux armées des Gaules comme successeur de Claudius.

» Cette *fête* doit synthétiser l'esprit de la conception païenne ; elle n'est pas un simple divertissement, mais traduit les sentiments religieux anciens et cherche à en exprimer d'une manière concrète la portée et le sens.

» Le fond de la *Fête romaine* est la célébration de l'enthousiasme *sacré*, de la grande poussée de la vie et de l'affirmation des choses ; la mort elle-même dans cette conception n'est qu'une transformation de la vie. Telle elle apparaît devant l'enthousiasme sacré qui annihile l'individu dans la joie infinie de la nature : la nature, en effet, se manifeste par un continuel devenir, elle crée et détruit à la fois. »

Espérons que la santé d'Erasme Raway, très altérée en ces derniers temps par le surmenage intellectuel, retrouvera toute sa vigueur, et lui permettra d'achever cet opéra dont les artistes et les amis attendent anxieusement l'apparition au théâtre. Certes, l'œuvre ne plaira pas d'emblée, elle n'est guère écrite en vue de satisfaire les plates exigences des directeurs de province et de leur public généralement terre à terre. Ne nous attendons même pas à ce qu'elle soit comprise de prime abord par ceux auxquels elle s'adresse. *Freya* est une œuvre longuement méditée, qui résume en de grandes scènes de vastes pensées. De même que *Fervaal*, c'est une pièce de gestation qui réclame des auditeurs une attention vive et des études successives.

Sa richesse d'orchestration, les difficultés de sa mise en scène n'en feront pas une pièce de répertoire.

Le grand art peut se passer des acclamations des foules. Le respect des lettrés et des érudits qui comprennent et qui sentent, suffit aux grands créateurs.

Cette gloire, tout intellectuelle, ne sera pas marchandée à Erasme Raway qui en est vraiment digne. N. LE KIME.

Chronique de la Semaine

PARIS

JAVOTTE

Ballet en un acte et trois tableaux de J.-L. Croze, musique de C. Saint-Saëns, représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre de l'Opéra Comique, le 23 octobre 1899 (1).

Décidément, sur le tard de la vie, M. C. Saint-Saëns éprouve le besoin d'égayer sa muse en écrivant des œuvres plus légères que celles qu'il donna en un âge moins avancé. C'est ainsi qu'en 1893 apparaissait sur la scène de l'Opéra-Comique *Phryné*, dans laquelle figuraient, à côté de passages d'enivrante poésie, quelques thèmes pouvant faire concurrence à ceux de feu Offenbach. En 1896, il écrivait pour la première fois la musique d'un ballet, *Javotte*, qu'il fit représenter d'abord à Lyon en novembre 1896, puis, le mois suivant, au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles. C'est ce même ballet que M. Albert Carré vient de monter gracieusement à la salle Favart, et la date de la première représentation (23 octobre 1899) coïncide presque avec l'anniversaire des soixante-quatre ans que vient d'atteindre M. C. Saint-Saëns, puisqu'il est né le 9 octobre 1835. Nous aurions aimé une œuvre plus sérieuse pour un tel anniversaire !

Mince est la trame du scénario de M. J. Croze. La scène se passe en Nivernais, dans ces montagnes du Morvan que nous connaissons bien pour y avoir vu le jour. Javotte, une jeune Morvandelle, adore Jean. Elle fuit la maison paternelle pour aller le rejoindre à la fête du village. Les parents, furieux du départ de leur fille, finissent par la retrouver, grâce au brave garde-champêtre. Au deuxième tableau, nous voyons Javotte vaquer aux soins du ménage, alors que ses parents sont partis à leur tour pour la fête. Mais Jean escalade la fenêtre. Adieu tout travail ! Les deux amoureux s'en donnent à cœur-joie, dansant et bousculant tous les meubles, puis se sauvent au moment où les vieux, quelque peu troublés par les libations qu'ils ont faites, rentrent à la chaumière et expriment leur fureur en s'apercevant que l'oiseau est encore envolé. Au troisième et dernier tableau, nous retrouvons les décors du premier. Mais la nuit est venue, les lanternes vénitiennes brillent au milieu du feuillage ; un concours de danse a été ouvert, auquel assistent les autorités et le seigneur du village. Javotte remporte le prix et ses parents, sur la promesse faite par Jean d'épouser leur fille, embrassent les fiancés. Danses générales ; Javotte est portée en triomphe.

(1) Partition, piano et chant, MM. Durand et fils, éditeurs, 4, place de la Madeleine.

Sans vouloir insister (car nous l'avons fait déjà bien souvent) sur la pauvreté du genre ballet et son infériorité en matière musicale, il nous sera permis de dire que l'indigence toute particulière du sujet de *Javotte* ne pouvait inspirer bien profondément la muse du compositeur. Mais rassurez-vous! M. C. Saint-Saëns manie d'une façon si merveilleuse la pâte orchestrale, qu'il a su écrire une charmante symphonie, digne de figurer à côté de pages plus sévères. C'est souvent, chez lui, le quatuor d'Haydn qui domine et nous ne connaissons par exemple rien de plus ravissant que cet *allegro molto* à quatre temps du premier tableau (page 8 de la partition pour piano), qui vous remet en mémoire la fine, élégante et très classique orchestration du vieux maître viennois, motif que M. Saint-Saëns a fait revenir très habilement à diverses reprises. Et, dans ce mode classique, que de jolies pages il faudrait citer, — ne serait-ce que le délicieux thème dessiné par le violon solo, au moment où Jean interroge Javotte et l'engage à venir l'embrasser (page 30)! Dans un autre genre, quel amusant motif en canon que celui confié au basson pour peindre la rentrée à la chaumière des vieux, quelque peu « pompette »! Tout l'esprit malicieux de M. Saint-Saëns apparaît en ces quelques mesures — aussi bien dans l'intercalation très amusante de l'air de Nadaud : « Brigadier, vous avez raison », lorsque le garde-champêtre, croyant avoir trouvé la fugitive, ramène penauds à la maison une jeune fille et un jeune homme, qui ne sont ni Javotte ni Jean, que dans les harmonies curieuses des mirlitons, se greffant sur l'orchestre, à la fête du soir (lever du rideau au troisième tableau).

Dès le début, comme l'orchestre est lumineux, étincelant! Combien se révèle la main d'un maître, qui s'amuse sans nul doute, mais dont les récréations sont exquises! Nous rappellerons la jolie « Valse lente » (pas de deux) d'un sentiment triste, confiée à la clarinette, et toute la suite (page 56). Peut-être existe-t-il certains thèmes accusant moins de distinction, celui, notamment, qui précède cette « Valse lente », en rythme à 2/4 (allegretto); mais nous ne voulons pas nous y arrêter, aimant mieux prier nos lecteurs de se reporter aux lignes qu'écrivait notre très judicieux collaborateur M. J. Brunet lors de la première représentation de *Javotte* au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles (1).

Nous ne nous étendrons pas non plus sur les qualités déployées par les mimes ou les ballerines du théâtre de l'Opéra-Comique, pour une bonne raison, c'est que nous ne sommes pas à même d'apprécier à leur juste valeur leurs très vives pirouettes. M^lle^ Chasles est gentille à voir dans le travesti de Jean (et Dieu sait si nous aimons les travestis!) ; M^lle^ Edea Santori, divinement gracieuse dans le rôle de Javotte. Les hommes arrivent à être plaisants sans être ridicules ; ce qui est une bonne note. Sous l'habile direction de M. Luigini, l'orchestre détaille merveilleusement les fines orchestrations de M. Saint-Saëns; les décors sont charmants. On peut enregistrer un nouveau succès pour M. Albert Carré.

HUGUES IMBERT.

(1) *Guide Musical*, numéro du 20 décembre 1896.

TRISTAN ET ISEULT

La répétition générale de *Tristan et Iseult* au Nouveau-Théâtre de la rue Blanche a eu lieu jeudi soir, devant une salle très brillante d'invités. Nous ajournons à huitaine le compte-rendu détaillé de la première devant le public payant. Bornons-nous, pour aujourd'hui, à noter l'impression prodigieuse produite par le premier acte, grâce à une exécution de tout point admirable. L'orchestre en particulier a été merveilleux de chaleur, de clarté, de passion, sous la direction de M. Ch. Lamoureux, qui n'a jamais mieux dirigé. Il y a eu, à la fin de cet acte, une impression analogue à celle que laissa l'inoubliable première de *Lohengrin* au théâtre de la rue Boudreau. Aussi le public, d'une voix unanime, a-t-il fait une longue ovation à M. Lamoureux.

Des interprètes, deux sont absolument hors de pair : Félia Litvinne et Marie Brema. L'une apporte au rôle d'Iseult un très juste sentiment dramatique, une vive intelligence scénique, servis par une voix puissante et souple, d'une pureté exquise; l'autre réalise une Brangaine tendre, inquiète, douloureuse et tragique, qui domine le drame d'une hauteur infinie. C'est une conception de beauté souveraine. Les hommes, malheureusement, sont inférieurs. En Tristan, M. Gibert montre une mollesse extrême, traînant les sons, manquant de style, et M. Sainprey est un pâle Kurvenal. Seul, M. Vallier a dit avec ampleur et noblesse le récit du roi Marke. C'est ainsi que les deux autres actes ont laissé une impression moins parfaite.

L'ensemble de la représentation n'en est pas moins exceptionnel, et c'est en toute légitimité que le public a réservé, à la fin, une longue et chaleureuse ovation à M. Lamoureux et à ses interprètes.

Les Concerts Colonne rouvrent ce dimanche 29, avec un programme consacré exclusivement aux œuvres françaises. Saint-Saëns s'est fait entendre dans deux de ses compositions avec l'éminent pianiste Diémer. Le compte rendu en sera donné dans le prochain numéro.

Par suite de la transformation complète que va subir très prochainement le cirque des Champs-Elysées et des travaux considérables qui y seront

effectués en vue de l'Exposition de 1900, l'Association des Concerts Lamoureux ne pourra donner cet hiver comme par, le passé dans cette salle, la série habituelle de ses concerts.

Elle nous prie d'annoncer que ces concerts, qui recommenceront le 12 novembre prochain, auront lieu cette année au théâtre du Château-d'Eau, 50, rue de Malte.

C'est dans cette salle, dont il n'est pas inutile de rappeler l'excellente acoustique, que, il y a vingt ans, M. Lamoureux a fondé ses concerts, dont il va, enfin, complètement remis de la maladie qui l'a tenu éloigné de son orchestre toute une saison reprendre la direction cet hiver, et dont, nous dit-on, les programmes seront particulièrement intéressants.

Les demandes d'abonnement seront reçues à partir du lundi 30 courant, tous les jours de deux à cinq heures, à l'administration des concerts, 2, rue Moncey.

⚜

Mlle Cécile Boutet de Monvel reprendra ses cours et ses leçons particulières de piano à partir du 1er novembre, 265, rue Saint-Honoré.

BRUXELLES

Le théâtre de la Monnaie vient de reprendre *Princesse d'Auberge*, avec de nouveaux interprètes dans les deux rôles principaux.

La nouvelle Rita, Mme Cholain, qui fut très fêtée lors de l'exécution de l'œuvre de M. Blockx à Anvers, réalise certes mieux que Mlle Wyns la physionomie de l'héroïne; mais la vérité qu'elle y met est tout extérieure et ne laisse guère une grande impression d'art. Le rôle, d'une matérialité peu subjective, n'est d'ailleurs pas de ceux qui permettent d'apprécier sainement la valeur d'une artiste; nous devrons donc attendre pour émettre un jugement sur Mme Cholain; constatons cependant qu'elle s'est acquittée de sa tâche, scéniquement et vocalement, de la manière la plus consciencieuse.

Peu de rôles sont aussi ingrats que celui de Merlyn, et il faudrait un artiste singulièrement habile pour en masquer les côtés ridicules. M. Jérôme, qui brille plus par ses qualités de chanteur que par son talent de comédien, n'est guère parvenu à rendre le personnage plus intéressant ; son exécution très en dehors, marquée d'oppositions violentes, dramatisée à l'excès, en a, au contraire, fait ressortir tout le caractère grotesque. L'effet qu'aurait pu produire le chanteur s'en est naturellement ressenti. L'œuvre est d'ailleurs, à tous égards, beaucoup moins favorable à M. Jérôme que celles où il s'était montré jusqu'ici.

Les autres rôles — ceux qui comptent, du moins — ont conservé leurs interprètes de l'an dernier.

L'orchestre et les chœurs ont fréquemment manqué d'ensemble et de nuances, — ce qui n'a pas empêché le tableau de la Grand' Place d'obtenir le succès accoutumé et d'être vigoureusement applaudi. J. Br.

— M. et Mme Dubois-Dongrie ont organisé un cours spécial d'enseignement de la musique de chambre (sonates, trios, quatuors), destiné particulièrement aux pianistes et violonistes.

Le caractère moderne sera imprimé à cet enseignement. Le cours comportera, outre l'étude aussi approfondie que possible de l'œuvre des maîtres classiques et contemporains, des notions générales d'histoire de la musique.

Les études sont placées sous la haute direction de M. Eugène Ysaye, qui a bien voulu leur assurer l'appui de ses conseils autorisés.

Pour tous renseignements, s'adresser rue Bosquet, 11, à Saint-Gilles-Bruxelles.

— L'emploi de professeur de chant pour demoiselles est vacant à l'Ecole de musique de Saint-Josse-ten-Noode-Schaerbeek.

Les postulants sont priés d'adresser leur demandes, avec pièces à l'appui, à M. Dugardin, président de la commission administrative, avenue des Arquebusiers, 55, à Saint-Josse-ten-Noode.

Concerts populaires. — Dimasche 5 novembre, à 1 heure 1/2, à la Monnaie, premier concert sous la direction de M. J. Dupont et avec le concours de M. Ant. Van Rooy, du théâtre de Bayreuth.

Programme : *Adieu*, *Absence*, *Retour*, poème symphonique de Carl Smulders (première exécution); Air du deuxième acte de *Tannhæuser* (Wolfram) de R. Wagner, chanté par M. Ant. Van Rooy; Symphonie en *ré* majeur *(La Chasse)* de Haydn : *Adagio*, *Allegro*, *Andante*, *Menuet*, *Finale*; a) *Das Mühlrad*, ancienne chanson populaire (1700) ; b) *Die liebe Farbe;* c) *Die böse Farbe*, lieder chantés par M. Ant. Van Rooy (accompagnateur, M. Bosquet); Ouverture de *Sapho*, de Carl Goldmarck (première exécution); Scène finale du premier acte de la *Valkyrie* (Les adieux de Wotan) de R. Wagner, chantée par M. Ant. Van Rooy (redemandé).

La répétition générale aura lieu à la Grande Harmonie, le samedi 4 novembre, à 2 heures.

CONCERTS ANNONCÉS

Salle de la Société royale de la Grande Harmonie. — Vendredi 3 novembre, à 8 heures du soir, grand concert donné par M. Lazare Levy, pianiste, avec le concours de M. Jacques Thibaud, violoniste. Programme : 1. Sonate en *si* bémol majeur, pour piano et violon (Mozart), MM. Levy et Thibaud ; 2. Fantaisie et Fugue, pour piano (Bach-Liszt); 3. Sonate, op. 110, pour piano (Beethoven), M. Levy ; 4. *a*) Romance en *fa* (Beethoven); *b*) Polonaise en *la* majeur (Wieniawski), M. Thibaud ; 5. *a*) Scherzo en *si* mineur; *b*) Etude en *la* bémol; *c*) Polonaise en *la* bémol (Chopin), M. Levy; 6. Sonate en *ut* mineur, pour piano et violon (Grieg), MM. Levy et Thibaud.

Salle de la Maison d'Art. — Mardi 7 novembre 1899, à 8 1/2 h. du soir, concert donné par MM. Edouard Barat, pianiste, Carlo Matton, violoniste, et de Mlle Marie Van Steenkiste, cantatrice. Programme : 1. Sonate en *la* mineur (op. 105), pour piano et violon

(Schumann), MM. E. Barat et C. Matton; 2 L'amour d'une femme (poème en huit chants pour voix et piano) Schumann), Mlle M. Van Steenkiste; 3. Etudes de concert (op. 10) sur les caprices de Paganini (Schumann), M. E. Barat; 4. Fantaisie écossaise (Max Bruch), M. C. Matton; 5. Mélodies, Mlle M. Van Steenkiste; 6. *a)* Chanson bohémienne (Liszt), *b)* Scherzo (op. 39, Chapin), M. E. Barat.

M. Le Kime, s'absentant, prie les abonnés et lecteurs du *Guide Musical* d'adresser leur correspondance à l'administration, rue des Sables, 17, jusqu'au 15 décembre prochain.

CORRESPONDANCES

BERLIN. — La saison musicale a recommencé depuis trois semaines déjà, et les concerts, petits et grands, sévissent avec une intensité croissante. Il y en a parfois quatre le même soir, qui sollicitent le public et la critique. Weingartner avait à son premier programme trois symphonies, tout bonnement, sans hors d'œuvre ni soliste. Salle comble à la répétition et à l'exécution, et grand succès pour l'éminent chef et son orchestre.

Chez Nikisch, l'intérêt de la première soirée résidait principalement dans la *Symphonie* de César Franck que Berlin entendait pour la première fois. Ce n'est pas trop tôt, et il faut savoir gré à Nikisch d'avoir arboré à son programme une œuvre qui est consacrée ailleurs. Fiasco complet pour la *Symphonie* de Franck. L'exécution était matériellement très brillante comme tout ce que dirige Nikisch. Mais la version poétique n'y était pas. Par exemple je n'ai pas du tout deviné pourquoi, dans le premier *allegro*, quand le thème rapide (en *fa* majeur) vient à son *fortissimo*, Nikisch a ralenti du double et fait marquer toutes les notes *rubato* à la hongroise. On a à peine applaudi, et la presse n'a trouvé que quelques phrases banales pour apprécier une partition de cette valeur. Il faut croire à un malentendu, car cette symphonie est bel et bien « arrivée » et la critique berlinoise n'y changera rien. Pas plus qu'elle ne fera accepter ailleurs son lyrisme à propos des interminables et gauches compositions de Tschaïkowski, par exemple, dont l'honorable talent n'est pas pour soulever l'enthousiasme général. On a fait chaud accueil à Mme Carreno, retour d'Amérique, dont le jeu vigoureux et un peu emphatique est particulièrement goûté du public berlinois.

Aux Philharmoniques populaires, que les gens huppés affectent de dédaigner, il y a chaque fois foule, plus que jamais. Il y a quelques années, l'institution populaire était devenue assez précaire. Depuis que l'excellent Rebicek a pris la direction de l'orchestre, les habitués reviennent en nombre. J'ai plaisir à passer chaque fois par les concerts populaires, étant certain de trouver toujours une bonne pièce sérieuse, soit une symphonie de Beethoven ou de Schubert, soit des extraits de Wagner, etc. Cette semaine, outre un poème symphonique de Weingartner (*Le Séjour des bienheureux*), nous avons eu l'*Eroica* et la *Cinquième*, toujours exécutées dans la bonne et saine tradition que Rebicek possède parfaitement. A nommer aussi les violons soli Witek et Butchelé qui ont joué les concertos de Mendelssohn et Dvorak.

Parmi les violonistes déjà nombreux qui ont donné des concerts particuliers, je retiens spécialement Marteau que nous ne connaissions, à Berlin, que de nom et de réputation. Il est absolument remarquable de sonorité, de chaleur et de précision virile. On avait rarement entendu, ici, attaquer les pièces pour violon solo de Bach avec cette carrure, cette décision, cette ampleur facile et cette sonorité solide qui emplissait toute la salle. Très jeune encore, Marteau ne peut avoir cette espèce de « vertu documentaire », d'expression humaine, qui fait la force des aînés comme Ysaye et Thomson. Mais si je cite ces illustres, c'est pour ajouter que Marteau me paraît être de leur race. Il a donné trois séances où nous avons noté, en fait de nouveauté, un *Concerto* de Sinding fort intéressant. On lui a fait un succès formidable, unanime et légitime. Nous le reverrons, l'an prochain, sur l'affiche de Nikisch, ce qui est la consécration allemande.

Siegfried Ochs remet au point la *Messe* de Bach, que l'opinion générale l'oblige à donner encore une fois, en dépit des habitudes. Il est même question d'aller donner la *Messe* de Bach à l'Exposition de Paris. Colonne l'a demandé, et la seule difficulté réside dans la mobilisation de cent musiciens et trois cent cinquante choristes, dont beaucoup de gens du monde qu'on ne peut arracher aisément à leurs affaires. Que la chose s'arrange, et ce sera un des clous de l'Exposition que cette célèbre phalange allemande, chantant le chef-d'œuvre de Bach devant un public français. Le chœur Philharmonique prépare également une reprise du *Requiem* de Berlioz.

Gernsheim et sa vaillante troupe chorale nous rendront encore, cet hiver, la *Messe* de Beethoven, et reprendront le *Faust* de Schumann. La *Sing Akademie*, plus compassée, donnera *Israël in Egitto*.

On annonce l'arrivée, le mois prochain, de Mascagni et de l'orchestre de Milan. Il passera par Berlin, au cours d'une tournée de concerts en Allemagne. On ne sait encore rien des programmes. Sera-ce du classique? Ou de la propagande pour les denrées de la maison du coin du quai? Attendons.

Les nouveaux concerts symphoniques qui doivent se donner à l'Opéra d'été (*Kroll Theater*) paraissent prendre tournure, après avoir été annoncés, puis démentis. Il est possible qu'une institution de plus soit viable et trouve un public, car Berlin est grand. Tout dépendra de l'intérêt des exécutions. La première soirée aura lieu prochainement.

M. R.

BRUGES. — Nous avons passé deux heures bien agréables, lundi, à la séance de musique de chambre organisée par MM. Van Dycke, Vanderlooven, Willems, Mechelynck et A. De Vlamynck.

Le programme portait le *Quatuor* en *ré* d'Alexandre Borodine, dont on a surtout applaudi le *nocturne*, absolument délicieux et d'un grand charme mélodique. Le *finale* est également très bien fait et vraiment joli. L'impression générale, cependant, est assez superficielle; l'œuvre a paru plus curieuse qu'émouvante, et formait un gros contraste avec les pages admirables et poignantes du *Quintette* (*fa* mineur) de Brahms, cette œuvre grandiose par l'ampleur de ses inspirations austères autant que par la souveraine beauté de son style. Quoi de plus désolé que le premier *allegro*, quoi de plus tendrement mélancolique que l'*andante?*

L'interprétation a été convenable et il faut féliciter MM. Vanderlooven et Willems, violonistes, Mechelynck, un remarquable altiste, De Vlamynck et surtout M. Jules Van Dycke, pianiste, qui a été l'âme de cette exécution.

Comme intermède vocal, il y avait l'admirable cycle *La vie et l'amour d'une femme* de Schumann, chanté par M^me^ Raick. Il faut une grande souplesse de voix pour rendre le charme d'intimité de ces pages, où le poète et le musicien ont parcouru toute la gamme des sentiments; tendre rêverie, joyeuse espérance, passion débordante et morne désespoir, il y a tout cela dans ces mélodies où Schumann a mis le meilleur de son âme. M^me^ Raick, qui réussit mieux dans les pages de plus large envergure, a mis néanmoins dans l'interprétation de ces *lieder*, tout son talent, toute sa voix généreuse et belle, et quelques-uns d'entre eux ont été chantés à merveille.

Le résultat pécuniaire de l'entreprise a été encourageant, et il est probable que cette belle audition ne sera pas sans lendemain. L. L.

DIJON. — La saison théâtrale qui vient de s'ouvrir promet d'être particulièrement intéressante, si l'on en juge par la nomenclature des pièces inscrites, d'ores et déjà, au répertoire. Nous voyons figurer, en effet, parmi les œuvres qui seront reprises: *Freyschutz*, le *Prophète*, *Joseph* de Méhul, *Phryné* de Saint-Saëns, *Paillasse*, etc.

Plusieurs nouveautés importantes nous seront également données, et tout d'abord *Tannhæuser*, que l'on ne pouvait hésiter à monter après le succès obtenu par *Lohengrin* l'année dernière; puis viendront *Patrie*, la *Vie de Bohème* et *Othello* de Verdi. Enfin, quelques concerts classiques seront organisés, dans le courant de l'hiver, par l'administration théâtrale. Le premier sera consacré à Berlioz, dont on exécutera la *Damnation de Faust*.

Espérons que les artistes chargés de l'interprétation de ces ouvrages se montreront tous à la hauteur de leur tâche. Pour arriver à ce résultat, quelques remplacements seront peut-être nécessaires. X.

GAND. — Au Théâtre royal, la troupe de grand opéra continue à confirmer la bonne impression qu'elle avait faite dès les débuts de la saison théâtrale.

La semaine dernière, on a repris l'*Africaine* avec un réel succès. M. Garret (Vasco de Gama), remis de son enrouement, a fort bien tenu son rôle; sa voix est très développée dans le registre aigu, ce qui lui permet de lancer des *ut* de poitrine à pleins poumons; par contre, le médium est sourd, ou du moins paraît tel, en comparaison de l'éclat des notes élevées. MM. Castel (Nelusko) et Bresou (Dom Pedro) ont été irréprochables dans leurs rôles respectifs. M^me^ Duval, qui abordait pour la première fois le rôle de Selika, l'a détaillé avec un zèle et une conviction qui lui ont fait mettre du sentiment jusque dans les scènes les plus effacées. Quant à M^me^ Potel Aguado (Inès), elle joue en véritable artiste, mais sa voix est loin d'avoir du charme, quoiqu'elle vocalise avec une rare aisance.

La mise en scène n'était guère soignée; les accessoires du décor de la prison étaient même de véritables non-sens qu'il eût été facile d'éviter avec un peu de réflexion.

A l'heure où ces lignes paraîtront, notre scène aura vu la première de l'*Enlèvement de la Toledad*.

Au mois de décembre prochain, le 16 probablement, aura lieu, au Théâtre flamand, sous les auspices du Conservatoire royal de Gand, et sous la conduite d'Emile Mathieu, l'exécution de l'oratorio *De Schelde*, de Benoit.

LIÉGE. — Voici le tableau complet de la troupe pour l'année lyrique 1899-1900 :

Directeur : M. Horace Martini.

Régisseurs : MM. Delaire, Willy.

Chefs d'orchestre : MM. De la Fuente, Van Damme.

Ténors : MM. Henriot, Buysson, Genicot, Mallet, Velden.

Barytons : MM. Lafon, Rouger.

Basses : MM. Rougier, Courtois, Creupeninck.

Sopranos : M^mes^ Lyvenat, Chambellan, Aline Rose, Ferrand.

Mezzos : M^mes^ Dailly, Walter, Prévers.

Contralto ; M^me^ Jane Fiorelli.

Trial et laruettes : MM. Harzé, Delaire, Dailly.

Ballet : M^mes^ Linda, Pastore, Cérésa, Czerni, Edmée, Pint.

L'ordre probable des débuts est fixé comme suit : samedi 4 novembre, *Hérodiade*; dimanche 5, *Lakmé*; mardi 7, *Mignon*; jeudi 9, *Le Roi d'Is*; dimanche 12, *Manon*.

Pour rehausser les représentations, M. Martini aurait engagé M. Noté pour dix soirées, M^me^ Marie Brema pour deux et M^lle^ Marguerite Martini également pour dix soirées. Il serait question aussi de

faire entendre au public liégeois Mlle Lola Beeth, la célèbre cantatrice allemande.

Au Conservatoire royal, M. Radoux s'est assuré, pour les deux premiers concerts, le concours de Mme Landi et Pablo de Sarasate.

Le 12 novembre, première soirée des Nouveaux Concerts avec Ant. Van Rooy. En voici le programme : *Symphonie* nº II, en *ut* majeur (R. Schumann); *Feldeinsamkeit* (J. Brahms); *Sei mir gegrüst* (F. Schubert); *Les Deux Grenadiers* (R. Schumann), chantés par M. A. Van Rooy; la *Chevauchée des Walkyries* (R. Wagner); Final de la *Walkyrie* (R. Wagner). Wotan : Ant. Van Rooy.

A. B. O.

SAINT-PÉTERSBOURG. — La saison d'hiver de l'Opéra impérial russe a été ouverte avec *la Vie pour le Tsar*, de Glinka, dans lequel Mme de Gorlenko-Dolina, la grande artiste déjà connue à Paris, avait interprété avec sa maëstria habituelle le rôle de Vania. Mme de Gorlenko-Dolina donnera, cet hiver et au printemps, deux grands concerts symphoniques de bienfaisance consacrés en partie à la musique française. Le premier qui aura lieu le 22 janvier, sera dirigé par M. Chevillard, le chef d'orchestre avantageusement connu en Russie depuis ses succès dans les concerts de Pawlovsk de l'année passée. Le deuxième concert sera dirigé par M. Lamoureux.

Les célébrités françaises ont été invitées sur le désir exprès des hauts personnages qui ont pris ces concerts sous leur patronage.

Après ces séances de musique française en Russie, Mme de Gorlenko-Dolina chantera dans plusieurs opéras russes, à l'Opéra royal national de Prague et dans plusieurs concerts à Budapest, Belgrade, Sofia et Constantinople, concerts pour lesquels elle a été engagée par l'impresario viennois M. Kugel.

Elle sera ensuite l'hôte de Paris et chantera dans un des concerts russes qui auront lieu au cours de l'Exposition universelle.

La musique du nouvel opéra du général César Cui : le *Sarrasin*, dont la première représentation au théâtre impérial Marie est fixée au 29 octobre (10 novembre), est composée sur un libretto ayant pour sujet le célèbre drame d'Alexandre Dumas : *Charles VII chez ses grands vassaux*, déjà connu du public pétersbourgeois pour avoir été joué au théâtre Michel le 8/20 février 1897, au bénéfice de M. Marquet, et avoir eu ensuite un certain nombre d'autres représentations. Le rôle de Yacoub sera chanté alternativement par les barytons MM. Yakovlew et Tartakow, celui de Bérengère par Mmes Kouza et Kazikovsky, celui de Charles VII par les ténors Yerschow et Morskoï, celui d'Agnès Sorel par Mmes Mravine et Runge et les rôles secondaires par MM. Smirnow, Scharonow, Sérébriakow, Boukhtoïarow et Stravinsky.

Au théâtre dramatique russe Alexandre, de Saint-Pétersbourg, on répète actuellement le drame historique de M. Borissow : *Byron*, auquel succèdera une pièce de MM. Krylow et Soutouginne, tiré du roman de Dostoïevsky *l'Idiot*.

NOUVELLES DIVERSES

On vient d'exécuter au Concertgebouw d'Amsterdam, sous la direction de M. Mengelberg, avec un immense succès, des fragments de l'opéra *Castor et Pollux*, de Rameau, avec l'orchestration de M. Gevaert.

— Un ancien lauréat du Conservatoire royal de Bruxelles, le violoniste néerlandais Bram Eldering, actuellement attaché à la Chapelle grand-ducale de Meiningen, où il attira l'attention de Johannes Brahms, vient d'être nommé professeur de violon au Conservatoire d'Amsterdam, en remplacement de Joseph Cramer, décédé le mois dernier. Eldering fut élève de Ieno Hubay, au Conservatoire de Bruxelles. Il était premier violon du quatuor de Meiningen, qui vint à Bruxelles, il y a quelques années, avec le célèbre clarinettiste Muhlfeld.

— M. Paul Litta vient d'être nommé professeur de piano au Conservatoire impérial de Moscou.

— Lu sur les affiches du Grand-Théâtre de Nîmes :

« *Les Huguenots*, grand-opéra en cinq actes de Scribe, musique de ROSSINI. »

Quel nez aurait fait Rossini, lui qui fulminait contre le Sabat de Meyerbeer !!

— Nous lisons dans la *Deutsche La Plata Zeitung* que Mlle Elisabeth Delhez vient de subir une épreuve à la suite de laquelle elle a obtenu le prix d'honneur avec médaille d'or, pour le chant, au Conservatoire argentin de Buenos-Ayres. Au concert donné à cette occasion et qui a valu à l'intéressée le diplôme de professeur, on n'a entendu que du Bach, du Beethoven, du Brahms, du Haydn et du Schubert. Les tendances de M. Pallemaerts, directeur de l'établissement, sont, on le voit, des plus artistiques.

BIBLIOGRAPHIE

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE de Hugo Riemann. — Traduction française de Georges Humbert. — Librairie académique Perrin et Cie, 35, quai des Grands-Augustins, à Paris.

Voici, on peut le dire sans exagération, une grande lacune comblée dans l'histoire de l'art musical. Le beau et consciencieux *Dictionnaire de musique* de M. Hugo Riemann vient d'être traduit en langue française d'après la quatrième édition, puis revu et augmenté par M. Georges Humbert, professeur d'histoire de la musique au Conservatoire

de Genève. Le dictionnaire du célèbre privat-docent de l'université de Leipzig a de nombreux et sérieux avantages sur les dictionnaires antérieurs: le premier et le plus important de tous, c'est que l'on trouve réunis en un seul volume de 950 pages tous les renseignements relatifs non seulement aux musiciens, mais encore à la musique. Autrefois, les recherches devaient s'effectuer dans plusieurs ouvrages; de là perte de temps et surcroît de travail.

Aujourd'hui, les musiciens amateurs et artistes du monde entier pourront profiter de l'immense labeur de M. Hugo Riemann d'abord, et de celui de M. Georges Humbert ensuite.

Sous une forme condensée, M. Riemann a su donner des indications parfaites sur les choses de la musique, sur les compositeurs, les critiques, en un mot sur tous ceux qui de près ou de loin touchent à ce grand art que nous aimons. Unité de conception et de tendances, richesse de fond, concision de la forme, telles sont les qualités qui distinguent cette merveilleuse encyclopédie musicale. Et soyez assuré que M. Georges Humbert, en ajoutant des renseignements de toutes sortes, voire des biographies importantes, au travail de M. Riemann, a conservé à l'ouvrage son caractère propre. Un détail, entre mille, pour indiquer avec quelle conscience les travaux des deux musicographes ont été exécutés :

A la suite des biographies de la plupart des compositeurs, se trouve la liste des ouvrages dans lesquels ont été puisées les indications sur la vie et les œuvres de chacun. — En outre, des biographies absolument nouvelles, qui ne figuraient pas dans la *Biographie universelle des musiciens* de Fétis, sont contenues dans ce dictionnaire. Il en manque certes encore et, avec la modestie qui les caractérise, MM. Hugo Riemann et Georges Humbert font appel à leurs confrères, pour leur fournir, en vue d'une édition future, tous les renseignements de nature à améliorer ce que leur publication peut avoir d'imparfait. Nous serons parmi les premiers à nous mettre à leur disposition.

HUGUES IMBERT.

NÉCROLOGIE

ROMAIN BUSSINE

L'excellent et très consciencieux professeur de chant au Conservatoire de Paris qui vient de mourir à l'âge de soixante-huit ans laisse des regrets unanimes. C'est que Romain Bussine fut l'artiste bon par excellence, évitant toutes les dissonances qui peuvent se produire entre gens de même carrière et ne rêvant que la concorde. Sa vie fut celle d'un sage et peut être donnée en exemple à tous.

Né à Paris le 4 novembre 1830, il reçut les conseils de Garcia et de Moreau Sainti au Conservatoire, où lui furent décernés en 1850 les deuxièmes prix de chant et d'opéra-comique et, en 1851, le premier prix d'opéra-comique. Jamais il n'aborda le théâtre et il se voua avec ardeur à l'enseignement. Le 30 mai 1872, il était appelé à diriger une classe de chant au Conservatoire. Mais le fleuron le plus beau de sa couronne aura été la création, de concert avec M. C. Saint-Saëns, de la Société nationale de musique, qui prit pour devise « Ars Gallica ». Sa fondation remonte au 25 février 1871. Les débuts furent modestes; mais Romain Bussine, qui avait sagement pensé que le proverbe *Chi va piano va sano* est bon à suivre, sut attirer peu à peu dans cette société, dont il fut dès le principe le très sage et très judicieux président, une grande partie des compositeurs français. Bientôt, les résultats bienfaisants de ses efforts se firent sentir : la Société ouvrit largement la voie à nombre de compositeurs qui, jusque-là, n'avaient pu faire exécuter leurs œuvres symphoniques et surtout leur musique de chambre. Ce furent de louables encouragements donnés à l'art français, et l'on peut certainement avancer, sans être taxé d'exagération, que Pasdeloup, avec les Concerts populaires, Romain Bussine, avec la Société nationale de musique, ont été les plus grands auxiliaires des jeunes compositeurs de France. Il ne faudra jamais l'oublier !

Romain Bussine était le frère de M. Prosper-Alphonse Bussine, le remarquable baryton qui, pendant douze années, créa de nombreux rôles à l'Opéra-Comique.

Ses obsèques ont eu lieu le 23 octobre, à l'église de la Trinité. M. C. Saint-Saëns tenait les grandes orgues. MM. Delmas, de l'Opéra, et Clément, de l'Opéra-Comique, ont chanté au cours de la messe funèbre. Sur la tombe, M. Théodore Dubois prononça quelques paroles émues.

HUGUES IMBERT

— Une artiste de talent, très répandue dans le monde musical bruxellois, Mme Eugène Devaux, femme du peintre et dessinateur bien connu, vient de mourir inopinément à Bruxelles.

Mme Eugène Devaux était une pianiste de la meilleure école. Bien qu'elle se fût surtout consacrée à l'enseignement privé, elle ne laissa pas de participer à l'activité musicale de la capitale belge. A une époque déjà lointaine où la musique de chambre ne jouissait pas de la même popularité qu'aujourd'hui, elle contribua à orienter de ce côté le goût des amateurs, dans les salons, les cercles et les concerts.

C'était d'ailleurs une nature originale, un esprit fin, parfois ironique, en dépit du tour gracieux de ses entretiens, mais toujours aimable, car son ironie taquine n'était que le sel de sa conversation, un sel attique pur de toute méchanceté.

Sa mort est un profond chagrin pour tous ceux qui eurent l'honneur de l'approcher, en même temps qu'un inconsolable deuil pour l'artiste distingué dont elle partagea la vie.

— Nous avons enregistré sommairement dans notre dernier numéro, la mort à Paris de M. Charles Bannelier, âgé de cinquante-neuf ans. Né à Paris le 15 mars 1840, élève du Conservatoire; il fut

rédacteur en chef de la *Revue et Gazette musicale*, en sa dernière période (fin 1880). Il a publié en outre une traduction française du beau livre de Hanslick: *Du beau dans la musique*, celle du texte de la *Passion selon Saint-Mathieu* de J.-S. Bach et un arrangement pour piano à quatre mains de la *Symphonie fantastique* de Berlioz.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉRO 44

VOLUME XLV

5 NOVEMBRE 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central,** rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon; M. Gauthier, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 44. 5 novembre 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — A. WILFORD — WILLIAM CART — MARCEL DE GROO — L. LESCRAUWAET — J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

SOUVENIRS

SUR

RICHARD WAGNER

LA PREMIÈRE DE *TRISTAN ET ISEULT*

I

LE ROI LOUIS II ET RICHARD WAGNER A MUNICH

Au printemps de l'année 1865, mes études me conduisirent à Munich. J'avais trouvé la capitale de la Bavière en grand émoi. Parmi les étudiants, dans les cercles littéraires, il n'était question que de l'amitié exaltée du jeune roi Louis II pour Richard Wagner. Amitié d'un roi de légende et d'un génie aventureux, qui apparaissait aux bourgeois de Munich comme un prodige inquiétant. Je m'enquis de l'histoire de ce roi et de ce musicien ; voici à peu près ce qu'on me raconta. Je complète les faits par ce que j'ai su depuis.

Le jeune roi avait été élevé loin de la cour, aux confins des Alpes bavaroises. Il faut avoir vu ce château et son paysage féerique pour comprendre quelles pensées durent hanter une imagination ardente livrée à elle-même, au milieu de cette solitude enchantée. Le château de Hohenschwangau (ce nom signifie le *haut pays des cygnes*) s'élève sur une montagne boisée de sapins, entre deux petits lacs, cernés eux-mêmes d'épaisses forêts. Au delà du plus grand de ces lacs, le *Alpsee*, se dressent en un mur abrupt, presque vertical, les hautes Alpes avec leurs gorges, leurs dentelures et leurs précipices, qui enferment et isolent le lac dormant dans leur forteresse inabordable. De l'autre côté, au delà du *Schwansee*, les dernières vagues de la montagne vont mourir dans la plaine de Bavière, qui étale à perte de vue son immense demi-cercle jusqu'à la région d'Augsbourg. Les montagnes boisées qui entourent les deux lacs ont des formes onduleuses et mamelonnées d'un charme insinuant qui contraste avec la majesté des Alpes voisines, gardiennes austères de ce paradis royal. La contrée qu'on domine du château réunit donc les attraits de la zone alpestre et de la zone forestière à l'horizon illimité des plaines. Mais toute la magie du paysage se concentre dans le plus grand et le plus solitaire des deux lacs, bordé de vieux hêtres, surplombé de rochers à pic et de sapinières touffues. Avec ses couleurs changeantes, azur, pourpre, émeraude, il semble un œil vivant de la terre, tour à tour plein de feu, de rêve et d'insondable tristesse. Le commerce et l'industrie, avec leur inévitable cortège de diligences, de chemins de fer et de fabriques, n'ont point pénétré ici. Ce domaine

est depuis des siècles un séjour de rois. Les cygnes y vivent en paix, les chevreuils y bondissent en liberté. Les chemins unis, les vieux arbres aux écorces lisses ont des airs graves et recueillis et paraissent toujours attendre des hôtes seigneuriaux.

C'est dans ce pays de songe que naquit le roi Louis II. Ses premières années s'écoulèrent dans cette retraite forestière, dans ce joli château de plaisance, inoffensif joujou de moyen âge, avec ses tours crénelées et sa terrasse ombreuse où des nymphes de bronze sommeillent au babil des jets d'eau. Ses premiers regards tombèrent sur cette vaste plaine, séjour favori des vieux empereurs d'Allemagne et théâtre de luttes séculaires, tandis que les montagnes et les forêts évoquaient à ses yeux les contes merveilleux de la vieille poésie allemande. Son esprit se développa ainsi au-dessus de la réalité, en dehors du présent, entre l'histoire et la légende, bercé par des songes de grandeur royale et de beauté infinie. Il eut pour précepteur un père jésuite qui lui enseigna l'histoire à sa façon, s'évertuant à élever autour du jeune prince le mur chinois dont les membres de la Congrégation entourent les intelligences pour les séparer du monde et les tenir sous leur puissance. Mais ce directeur de conscience ne prit aucun empire sur son élève. Dès sa plus tendre enfance, Louis II montra cet esprit rêveur et concentré, qui, fouetté par la passion des chimères, devait le conduire jusqu'au suicide. Complètement renfermé en lui-même, il ne laissa rien deviner de ses goûts ni de ses pensées à son maître. Le prince avait quinze ans lorsqu'on lui permit d'assister à une représentation de *Lohengrin*. Ce chef-d'œuvre répondait aux rêves de l'adolescent avec la lucidité rayonnante du génie. Il fit une impression si profonde sur l'âme poétique du futur monarque, qu'à partir de ce moment, il ne pensa plus qu'à Wagner. Le prince Louis demeurait impassible pendant que son mentor lui enseignait l'histoire d'Allemagne et les préceptes de la religion catholique. Mais, retiré dans sa chambre ou réfugié dans le parc, il étudiait avec ardeur et un profond sérieux les œuvres du réformateur de l'opéra qu'il avait trouvé moyen de se procurer en cachette. En tête de la préface de son poème *L'Anneau du Nibelung*, R. Wagner déclarait que, pour réaliser son rêve d'artiste et pour exécuter sa tétralogie, il ne lui faudrait rien moins qu'un souverain magnanime. Il finissait par ces mots : *Ce prince se trouvera-t-il?* — Le jeune homme se jura à lui-même qu'il serait ce prince, et la destinée le servit à point. Il avait dix-huit ans à peine quand la mort de son oncle Maximilien l'appela au trône. D'un jour à l'autre, plus de précepteur, plus de barrières, le trésor royal à discrétion et la liberté absolue. Il y avait de quoi griser un cerveau moins jeune que le sien. Si plus tard Louis II, emporté par une imagination fantastique et par la folie des grandeurs se livra à des dépenses insensées pour bâtir des châteaux de contes de fées, il y eut dans son premier acte public une grandeur naïve et vraiment royale, marquée au coin du plus noble idéalisme. Il pria son secrétaire particulier d'aller à la recherche de l'artiste et de le lui amener sur-le-champ. La pensée principale de son règne devait être de fournir à Richard Wagner les moyens de tenter sa réforme théâtrale et d'exécuter l'*œuvre d'art de l'avenir* dans toute la magnificence de son rêve de poète et de musicien.

Depuis son exil de la Saxe, en 1849, Richard Wagner menait une existence orageuse et vagabonde. Pendant une série d'années passées à Zurich, il avait composé l'*Or du Rhin*, la *Walkyrie*, *Siegfried*, *Tristan et Iseult*, lancé ses écrits théoriques *L'Art et la Révolution*, *Opéra et Drame* comme un défi à la tête de ses contemporains. Mal noté des gouvernements comme insurgé de 1849, bête noire des musiciens comme rival et comme révolutionnaire de la musique, terreur des intendants de théâtre comme auteur intraitable et subversif, l'Allemagne lui semblait à tout jamais fermée. En 1861, il avait tenté la fortune à Paris, on sait avec quel succès. Il était trop hautainement, trop absolument fidèle à son idéal pour transiger, dans le moindre détail, avec le goût du jour. Longtemps, il avait tenu bon; enfin, il perdait courage et

s'abandonnait. « Au commencement de l'année 64, écrit-il à une amie, je compris qu'il n'y avait plus moyen d'échapper à la ruine. Toutes les choses abominables et indignes qui m'arrivèrent, je les avais prévues, je les regardais en face sans secours et désespéré. Vous m'avez vu boire la coupe jusqu'à la lie. »

Le secrétaire du roi Louis II avait suivi Wagner de ville en ville sans pouvoir l'atteindre. Il le trouva enfin dans un hôtel de Stuttgard. En signe de sa mission, il lui remit l'anneau royal. Puis il lui annonça que le roi de Bavière payerait toutes ses dettes et mettait le théâtre de Munich à sa disposition pour représenter ses ouvrages. L'artiste était prié de rejoindre au plus vite le souverain, qui brûlait d'impatience de voir le mystérieux enchanteur de sa jeunesse. On imagine la stupeur du musicien. Un éclair de joie traversa l'âme du « Hollandais maudit ». Son étoile, prête à s'éteindre, remontait plus brillante à l'horizon. A sa glorieuse scintillation, il voyait surgir du néant son théâtre idéal, au sceptre d'un roi légendaire. Il n'en croyait pas ses oreilles. Et pourtant tout cela était bien vrai; tout cela devait se réaliser. On a publié en Allemagne (1) une série de lettres de Wagner écrites à cette époque. Il y rend compte, avec une vivacité et une sincérité singulières, de la première impression que lui fit son nouveau protecteur, le jeune roi de Bavière.

En voici les passages les plus saillants :

« Munich, hôtel de Bavière, 4 mai 1864.

« Vous savez que le jeune roi de Bavière m'a fait chercher. Aujourd'hui, on m'a conduit auprès de lui. Il est malheureusement si beau, d'une intelligence si noble et d'une âme si splendide, que sa vie, j'en ai bien peur, passera comme un rêve des dieux dans ce monde vulgaire. Il m'aime avec l'ardeur et l'intensité d'un premier amour. Il connaît, il sait tout de moi et me comprend comme ma propre âme. Il veut que je reste toujours auprès de lui, que je travaille, que je me repose, que je fasse représenter mes œuvres ; il veut me donner tout ce dont j'ai besoin ; je dois achever les *Nibelungen*, et il les fera représenter comme je le veux. Je dois être mon maître sans restriction, non pas maître de chapelle, *rien que moi et son ami*. Tout cela, il le comprend sérieusement, pleinement, comme si nous en parlions vous et moi. Il me débarrassera de toutes mes misères, me donnera tout ce dont j'ai besoin, — pourvu que je reste auprès de lui. — Que dites vous de cela? N'est-ce pas inouï? — Cela peut-il être autre chose qu'un rêve? Mon bonheur est si grand que j'en suis écrasé. Vous ne pouvez pas vous faire une idée de la magie de son regard. Pourvu qu'il reste en vie! Le miracle est trop inouï! »

« (26 mai)... N'en doutez pas, chère amie. Le bonheur que je goûte est le seul qui réponde entièrement et pleinement aux maux que j'ai soufferts, aux misères extrêmes que j'ai endurées. Je sens que s'il ne m'était jamais arrivé, j'en aurais été digne tout de même; et c'est ce qui me garantit sa durée.

» Voulez-vous de plus la confimation de *l'origine divine* de ce bonheur, apprenez ceci. Dans l'année de la première représentation du *Tannhæuser* (œuvre par laquelle j'entrai dans ma nouvelle voie pleine d'épines), au mois d'août, où je me sentis disposé à une productivité si excessive que je fis en même temps l'esquisse de *Lohengrin* et des *Maîtres Chanteurs*, dans ce même mois, une mère mit au monde mon ange gardien ».

Ce curieux fragment jette un vif rayon sur la psychologie intime de l'homme. On sait que R. Wagner professa toute sa vie la philosophie de Schopenhauer, pour qui le monde est le produit d'une volonté aveugle.

Ce système n'admet pas la possibilité d'un monde spirituel au-dessus du monde matériel et nie par conséquent toute action providentielle dans la vie humaine. Richard

(1) *Deutsche Rundschau*, février et mars 1887. Lettres de Richard Wagner à Mme Elisa Wille. — Des fragments de cette correspondance ont été traduits la même année dans plusieurs journaux français ; la plupart avec beaucoup de contre-sens, les autres volontairement travestis et faussés. Une traduction intégrale a paru sous ce titre : *Quinze Lettres de R. Wagner accompagnées de souvenirs et d'éclaircissements par Elisa Wille*, traduites de l'allemand par Augusta Staps. Bruxelles. Imprimerie Vve Monnon.

Wagner fut un partisan décidé, je dirai même passionné de cette philosophie, jusqu'à s'emporter contre ceux qui osaient la combattre en sa présence. Ici, cependant, lui-même semble penser différemment. La connexion entre la naissance de son protecteur et sa propre destinée lui apparaît comme un fait providentiel et « d'origine divine ». Il en parle avec une émotion mystique et en des termes qui pourraient être ceux d'un théosophe d'Alexandrie. R. Wagner était-il de ces génies orgueilleux qui consentent à admettre une providence pour eux-mêmes, mais qui n'en veulent pas pour les autres? Ou bien sa conscience profonde était-elle en contradiction avec sa conscience de surface? Je me borne à constater ici la contradiction entre ce cri de l'âme, qui jaillit spontanément sous le coup d'une émotion personnelle, et les théories habituelles du penseur.

Wagner ajoute qu'il pourrait jouer un rôle à la cour, mais s'en soucie tout aussi peu que le monarque. Ils poursuivront leurs desseins en silence. Il ajoute ce mot naïf et grandiose : « Peu à peu, tout le monde m'aimera! » Cela dura cinq mois. et la passion intellectuelle du roi fleurit de plus belle :

« (9 sept.) ... Il me dit qu'il a toujours peine à croire qu'il me possède véritablement. Personne ne pourrait lire sans étonnement et sans ravissement les lettres qu'il m'écrit. Liszt y trouve une réceptivité égale à ma productivité. C'est un miracle ! — Croyez-le ! Et cela ne vous rendrait pas la joie de vivre? Il le faut bien ! Mais que cela est difficile ! Il ne fallait rien moins que ce roi merveilleux. — Sans quoi, c'était fini, complètement fini ! »

« (8 oct.) ... Hier, nous avons fixé l'achèvement et l'exécution des *Nibelungen*. La noblesse et la bonté de ce jeune homme vraiment royal m'ont tellement saisi, que j'étais sur le point de tomber à ses pieds et de l'adorer ».

On le voit, jamais artiste ne trouva pareil Mécène, et Wagner n'a que rendu justice à son royal ami en lui adressant ces paroles émues dans la dédicace de la *Walkyrie* : « Tu as fait reverdir le tronc desséché de ma vie. Nos deux espérances, en se joignant, se sont épanouies en la fleur d'une foi unique ».

(*A suivre.*) ED. SCHURÉ.

LES CONCERTS EN FRANCE
pendant le XVIIIe siècle
(SECONDE PARTIE)

(Suite. — Voir l'avant-dernier numéro)

III

Nous devons ici interrompre l'historique du Concert spirituel, afin de nous renseigner sur ce qui, en fait d'auditions musicales, avait immédiatement précédé, accompagné ou suivi la fondation de Philidor.

Depuis la mort de Louis XIV s'était déplacé en France, pour l'art aussi bien que pour toute la vie intellectuelle et sociale, ce qu'on pourrait appeler le centre de gravité. L'influence du pouvoir souverain ne se manifestait plus par une ingérence directe, active et impérieuse du Roi ; elle se faisait sentir seulement par le contrecoup des habitudes de la cour sur celles de la ville, sans qu'il y eût direction effective, ni souci volontaire de protéger ou d'encourager l'art.

Avant de se trouver investi des lourdes fonctions de régent du royaume, Philippe d'Orléans s'était montré un fervent amateur de musique. Il avait accepté beaucoup de dédicaces, récompensé beaucoup de musiciens, présidé, au Palais-Royal, à des auditions très brillantes, et pratiqué, sous la direction de Charpentier, de Campra, de Gervais, de Desmarets, la composition, en écrivant jusqu'à des opéras que ces divers maîtres s'étaient tenus pour honorés d'achever ou de corriger. Pendant ses huit années de régence, le prince eut d'autres affaires et manifesta d'autres goûts. On le vit pourtant fréquenter les concerts que donnait chaque mois Crozat, trésorier de l'Ordre, « le plus riche homme de Paris », à ce que disait Saint-Simon, et qui avait possédé

avant Law le monopole du commerce avec la Louisiane. Dans ces concerts, les exécutants étaient partie des amateurs et partie des professionnels ; l'internonce y daignait jouer de l'archiluth; Mlle Guyot, fille d'un avocat au Parlement, joignait, sur le clavecin, « la délicatesse et le brillant du toucher à une science parfaite de la composition » et à « l'art d'exécuter sur-le-champ toutes les musiques les plus difficiles » (1); elle avait pour rivale, dans les mêmes soirées, et sur le même instrument, la jeune Mlle Boucon, non moins excellente virtuose, à laquelle Rameau dédia l'une de ses *Pièces en concert*, et qui épousa, beaucoup plus tard, le compositeur Mondonville (2). Comme cantatrice, on applaudissait chez Crozat Mlle d'Argenon, nièce du peintre La Fosse (3); comme chanteur, Antonio Pacini, de la musique du Roi (4); et comme instrumentistes, Antonio, qui jouait de la flûte, et Rebel, le violoniste. Un dessin de Watteau, qui est au musée du Louvre, conserve le souvenir de ces concerts et les portraits de ces quatre derniers artistes.

Les concerts de Crozat se prolongèrent au delà du temps de la Régence. Pendant l'été de 1724, ils avaient lieu deux fois la semaine en sa maison de la rue Richelieu, et se composaient « des plus belles voix et les meilleurs instruments ». D'après Mathieu Marais, dont le récit diffère légèrement de celui du *Mercure*, ils se confondaient avec le « Concert italien » que Mme de Prie avait, en cette même année, imaginé d'établir et d'entretenir sans qu'il lui en coûtât rien, au moyen d'une association de soixante souscripteurs, versant chacun 400 livres par an; le total (24,000 livres) permettait d'engager de nombreux et célèbres artistes; par une imitation des habitudes italiennes, on s'amusait à appeler les membres de cette société *gli Academici paganti*; seuls, les souscripteurs pouvaient assister aux séances, qui se donnèrent primitivement chez Crozat, puis dans une salle du Louvre, deux fois la semaine (1). En juillet, août et septembre 1724, pendant les vacances de l'Opéra de Londres, parut à ce concert un groupe de chanteurs italiens que le *Mercure* énumère : la signora Cuzzoni, la signora Durastanti, les sieurs Boschi, Bernessat (Berenstadt) et Brigouzi (1). Le succès de la Cuzzoni, en particulier, fut très grand, si grand, que le duc de Bourbon s'empressa de l'appeler en son château de Chantilly, pour l'y faire chanter en présence du jeune Louis XV. Elle y reçut, avec beaucoup d'applaudissements, « des marques de la libéralité du Roi, du duc de Bourbon et de différents seigeurs » ; l'épilogue de l'histoire, contée par le duc de Luynes, montre que ces largesses ne furent à la hauteur ni des espérances, ni de l'avidité de la cantatrice : « Elle comptait, apparemment, au moins sur quelques gros diamants; de sorte que, quand on lui apporta, de la part du Roi, une boîte d'or avec le portrait de S. M., elle détacha le portrait et jeta la boîte dans les fossés (2) ».

La mort de Mme de Prie, en 1726, ne mit pas fin aux séances du Concert italien, dont elle avait été, avec Crozat, la fondatrice. Au mois de décembre de cette

(1) Elle mourut jeune, en 1728. — Voyez *Journal et Mémoires de Mathieu Marais*, publié par M. de Lescure, t. III, p. 92; TITON DU TILLET, *Le Parnasse français*, p. 636; et pour les réunions de Crozat en général, le *Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris*, traduit et annoté par Alfred Sensier, p. 181, 195, 229 (aux dates des 30 septembre et 22 novembre 1720).

(2) Pour le mariage de Mlle Boucon avec Mondonville, vers 1747, voyez la biographie de ce compositeur, dans le *Nécrologe des hommes célèbres*, année 1772. Le morceau de Rameau intitulé *La Boucon* est le second du deuxième concert, dans ses *Pièces en concert*, publiées en 1741. (Œuvres complètes, tome II.) Un portrait de Mme de Mondonville « appuyée sur un clavecin », par La Tour, figura au salon de 1752.

(3) Le *Mercure* de novembre 1719, p. 108, contient une pièce de vers adressée à Mlle d'Argenon par M. Boucon, père de la jeune claveciniste.

(4) Antonio Pacini, qui appartenait depuis 1707 à la musique du Roi, mourut à Versailles en 1745.

(1) *Mercure*, octobre 1724, p. 2228; Math. Marais, t. III, p. 91.

(1) Francesca Cuzzoni, plus tard Sandoni-Cuzzoni, était à cette époque au faîte de ses succès à Londres, où elle chantait les opéras de Hændel. — Margarita Durastanti et Gaetano Berenstadt avaient été engagés à Dresde, par Hændel, peu d'années auparavant. — Giuseppe Boschi, chanteur basse, chantait à Venise avant de se rendre à Londres.

(2) *Mémoires* du duc de Luynes, t. X, p. 198.

même année, il recommença « avec plus de succès que jamais », les jeudis et samedis, dans un salon du palais des Tuileries, différent de celui qu'occupait depuis quelques mois le Concert spirituel. « Quoiqu'il ne soit composé, dit le *Mercure*, que de dix-huit instruments et de deux voix de femmes, il produit un effet admirable, par la force et l'éclat de l'harmonie, que de très habiles maîtres, tant françois qu'italiens, exécutent avec tout l'art, l'intelligence, la vivacité et la finesse imaginables. En sorte qu'on ne sauroit pousser la perfection plus loin, soit pour l'accompagnement, soit pour la pièce. Dans la musique vocale, la justesse et l'expression sont poussées au dernier période, par le touchant et le vrai dans tous les caractères. » L'écrivain ne nomme aucun des virtuoses, dont il continue ainsi l'éloge : « Les deux demoiselles qui chantent à ce concert, où il n'entre que des gens de goût qui se sont imposé chacun une certaine somme qu'on paye deux fois par an pour fournir aux frais, sont Romaines, et d'un mérite au-dessus de toute louange. Les instruments consistent en violons, flûtes, bassons, alto-viola, violoncelli, un clavecin et une contrebasse. On n'exécute que de la musique italienne (1). »

En même temps existait, sous la protection du prince de Conti (2), le concert des *Mélophilètes*, « où, dit Mathieu Marais, tout le monde entre, où personne ne paie, et où il n'y a aucun musicien de profession » (3). Ses membres se réunissaient en effet pour s'amuser eux-mêmes à l'exécution ; ils faisaient rimer et composer spécialement pour leurs séances de grands divertissements ; l'un d'eux, le *Triomphe des Mélophilètes*, idylle en musique versifiée par Bouret en 1725, est dédié au prince de Conti ; la scène en est placée dans la salle même du concert ; les interlocuteurs sont Apollon, Pan, Mercure, Polymnie, Euterpe, l'ombre de Lully, l'ombre de Corelli. Ces deux ombres, précédées d' « une symphonie qui exprime un bruit souterrain », ont pour escorte la « troupe des ombres de ceux qui ont excellé dans leur art » ; leur entrée est accompagnée de l'exécution de « quelques beaux morceaux de Lully, comme la passacaille d'*Armide* », et de l'une des plus belles sonates de Corelli ; après « un petit prélude dans le goût italien », l'ombre de Corelli décerne aux Mélophilètes un satisfecit rimé :

> Ils ont embelli leur modelle
> En prêtant à nos Airs une grace nouvelle.
> C'est nous rendre encore plus qu'ils n'ont reçu de nous
> Mais bien loin d'en être jaloux
> Nous rentrons satisfaits dans la Nuit éternelle (1).

Une autre pièce du même genre, le *Concert des Melophilettes, feste galante*, exécutée cinq ans après, avait pour auteurs Carolet un des fournisseurs habituels du théâtre de la Foire, et le musicien Cordelet, plus tard maître de musique de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. Les divinités de l'Olympe y descendaient encore une fois pour complimenter les Mélophilètes, et Apollon leur disait pour dernière recommandation :

> Que l'amour préside à vos festes,
> Qu'il soit l'ame de vos concerts,
> Qu'il borne en ces lieux ses conquestes ;
> Publiez à l'envy la douceur de ses fers (2).

En dehors de ces réunions régulièrement organisées et périodiquement renouvelées au profit d'un nombre restreint de sociétaires, les Parisiens pouvaient jouir assez facilement du plaisir d'assister à des séances musicales. L'allemand Nemeitz dans son curieux livre du *Séjour de Paris* destiné à guider les voyageurs de condition dans l'art de « faire un bon usage de leur tems et leur argent », conseille aux jeunes étrangers s'arrêtant à Paris de s'exercer à la musique, s'ils y ont de la disposition car, dit-il, « cela donne l'entrée dans

(1) *Mercure*, avril 1727, p. 746.

(2) Louis-Armand de Bourbon, prince de Conti, né en 1695, membre du Conseil de Régence depuis le 4 avril 1717, mort à Paris le 4 mai 1727.

(3) Mathieu Marais, t. III, p. 92.

(1) *Le Triomphe des Mélophilètes, Idylle en musique, dé[d]. à S. A. S. Mgr le prince de Conty, par M. Bouret*, L.G.D. A Paris, de l'imprimerie de Prault, 1725, in-8° 25 pages. Le compositeur n'est pas nommé. Bour[et] lieutenant général au bailliage de Gisors, est l'aut[eur] d'un poème sur les Progrès de la musique sous le rè[gne] de Louis le Grand.

(2) Nous ne connaissons de cet ouvrage que le liv[ret] inédit daté de 1730 (Bibliothèque nationale, ms fr. 93[...]

grand monde, et l'on peut assister aux meilleurs concerts, qu'on peut avoir tous les jours, avec une pleine liberté, et passer beaucoup d'heures qui seroient sans cela désagréables ». Imprimé en 1727, le livre de Nemeitz se rapporte aux faits observés à Paris peu d'années auparavant ; l'auteur n'y parle pas du Concert des Tuileries, mais mentionne les concerts donnés « chez le duc d'Aumont, qui fut ambassadeur en Angleterre immédiatement après la paix d'Utrecht, chez l'abbé Grave, chez M[lle] de Maes, qui en donna un par semaine ordinairement, et puis chez M. Clerambault, qui en eut un tous les quinze jours ou trois semaines. Tous ces concerts furent composez par les meilleurs maîtres de Paris. Celui de M. Clerambault eut ceci de remarquable, qu'une jeune fille d'environ onze ans jouoit du clavecin, et qu'elle accompagnoit d'une habileté et d'une grace peu communes. Les concerts de la fameuse demoiselle La Guerre n'ont plus été joués depuis quelques ans. Cette demoiselle a composé tant de belles pieces et même quelques operas, dès sa jeunesse. Les concerts chez M[lles] Ecuiers furent peu fréquentez, et on put y jouer en attendant une reprise d'ombre, dans une antichambre (1). »

(*A suivre.*) MICHEL BRENET.

TRISTAN ET ISEULT

Drame musical en trois actes, paroles et musique de Richard Wagner. Traduction française d'Alfred Ernst et de MM. L. de Fourcaud et Paul Bruck. — Première représentation à Paris, au Nouveau-Théâtre (direction Lamoureux), 28 octobre 1899.

M. Charles Lamoureux aura attaché son nom à l'interprétation première en France de deux chefs-d'œuvre de Richard Wagner : *Lohengrin*, — *Tristan et Iseult*. Lorsque fut donnée par lui l'unique représentation de *Lohengrin* à l'Eden-Théâtre, le 3 mai 1887, des manifestations violentes, provenant de mobiles plutôt politiques qu'artistiques, se produisirent à l'extérieur de l'Eden et dans une certaine presse. M. Lamoureux dut renoncer à donner un lendemain à la première de *Lohengrin*. Mais quel triomphe il obtint parmi les artistes et tous ceux qui placent l'art bien au-dessus des misérables querelles qu'engendre la politique ! Ce fut une date faste dans sa vie. L'exécution de *Tristan et Iseult* en sera une autre, plus belle encore ; car elle aura des lendemains glorieux. Que les temps sont changés ! Wagner a ses grandes entrées à l'Académie nationale de musique. *Tannhæuser*, *Lohengrin*, *La Valkyrie*, *Les Maîtres Chanteurs* y furent successivement représentés, — on sait avec quel succès. Ce sont aujourd'hui les pièces du répertoire qui font les plus belles recettes à l'Opéra de Paris.

Donc, pas de manifestations ni de sifflets aux alentours du Nouveau-Théâtre. Rien qu'une foule empressée et avide d'ouïr la superbe création du maître de Bayreuth. Elle assiste haletante à ce drame passionnel de l'amour ; elle en comprend si bien la grandeur, qu'elle se garde d'interrompre la représentation par des manifestations quelconques ; le silence le plus complet est observé. Mais aussi quel enthousiasme, quels applaudissements après chaque acte !

Tristan aura vu le jour à Paris un peu plus de trente-quatre ans après sa première apparition sur la scène au théâtre de Munich, le 10 juin 1865. Et, ne craignons pas de l'affirmer hautement, il est heureux que cette représentation ait eu lieu dans un cadre plus restreint que celui de l'Opéra, dans des conditions excellentes d'acoustique, de recueillement, de mystère, avec un orchestre merveilleusement stylé et rempli d'admiration pour l'œuvre. Aussi est-ce une superbe impression d'art qui nous fut offerte ! A l'exception d'un seul interprète, tous les éléments combinés pour donner à l'œuvre grandiose de Richard Wagner l'intensité qu'elle réclame, étaient parfaits. L'orchestre surbaissé, la nuit faite dans la salle, la lumière éclatante sur la scène, l'interdiction d'entrer pendant la durée des actes, étaient autant de dispositions excellentes, qui ne pouvaient que faire un tableau plein de vie du drame d'amour le plus intense qui ait été représenté au théâtre.

De toutes les nombreuses et souvent diffuses versions de l'histoire de Tristan, R. Wagner a fait une superbe synthèse, dans laquelle la soif de l'amour et de la mort, qu'il exprima si souvent, domine en une superbe hauteur. N'écrivait-il pas en décembre 1854, à Liszt, ces lignes enflammées et caractéristiques :

« Puisque, après tout, je n'ai jamais, en ma vie, connu le véritable bonheur de l'amour, je veux élever à ce plus beau des rêves un monument où, du commencement à la fin, cet amour s'assouvira en toute plénitude : j'ai dans la tête un projet de *Tristan et Iseult*, la conception la plus simple, mais la plus franchement et absolument musicale. Dans le noir pavillon qui flotte à la fin, je veux alors m'envelopper pour mourir. » — En ce noir pavillon se drape son héros Tristan pour conquérir

(1) NEMEITZ, *Séjour de Paris, c'est-à-dire instructions fidèles pour les voyageurs de condition*, etc. Leyde, 1727, p. 69.

l'affranchissement suprême ; et Tristan n'est autre que Wagner.

Le poème et la musique de Richard Wagner s'identifiant, nous ne séparerons pas, dans notre analyse, les deux éléments qui concourent au plus harmonieux ensemble qu'il soit possible de rêver. Qui, parmi les admirateurs de Richard Wagner, n'a entendu dans les grands concerts cette ouverture de *Tristan et Iseult*, peignant par anticipation les angoisses des deux amants, où sont présentés les principaux motifs qui, dans la pensée de Wagner, indiquent l'état d'âme de ses personnages? Le genre chromatique y domine, comme, du reste, dans toute la partition, et le violoncelle est un des instruments qui y ont la voix prépondérante. Cette page orchestrale, qui ne fut même pas comprise autrefois par Hector Berlioz, lorsqu'elle fut exécutée pour la première fois au Théâtre-Italien, est d'une intensité d'expression colossale ; elle vous secoue vigoureusement et vous prépare au drame qui va se dérouler devant vos yeux. Nous ne pouvons mieux comparer les fluctuations de l'orchestre qu'au mouvement des flots de la mer s'élevant ou s'abaissant suivant le degré d'intensité de la tempête ; et cette impression grandiose subsiste dans tout le développement symphonique de la partition.

Au lever du rideau, le navire sur lequel Tristan conduit l'Irlandaise Iseult à son oncle Marke, roi de Cornouailles, est en marche et près d'arriver au but. Tristan qui, dans un combat contre les Irlandais, tua Morold, le fiancé d'Iseult, et fut guéri par elle, alors qu'il s'était caché sous le nom de Tantris, ne se doute pas qu'il se sacrifie lui-même en offrant à un autre celle que le destin lui réservait. L'amour s'était déjà incarné inconsciemment en eux le jour où Iseult, brandissant le glaive sur le meurtrier de son amant, fut désarmée par le regard de Tristan. Toutes les péripéties du drame, concentrées pour ainsi dire en une action unique, découlent de cette situation terrible. Tous les personnages qui entourent Tristan et Iseult : Kurwenal, l'écuyer de Tristan, Brangæne, la suivante d'Iseult, personnifiant à eux deux la fidélité, le traître Melot, le roi Marke lui-même, ne sont qu'épisodiques. Wagner a tenu à mettre au premier plan Tristan et Iseult.

Donc, sur le vaisseau, en une riche tente dont les tapisseries sont abaissées, Iseult est étendue sur un lit de repos, alors que Brangæne, soulevant un pan de draperie, regarde par-dessus bord. La voix claire d'un jeune matelot se fait entendre : c'est un *lied* à la bien-aimée absente, d'un sentiment naïf, dans le style populaire, et sans accompagnement. Wagner affectionne ces airs ou complaintes confiés tantôt à la voix, tantôt aux instruments. Rappelez-vous le pâtre qui joue du chalumeau au début du second tableau du premier acte de *Tannhæuser* et retenez également la mélancolique mélopée du berger, confiée au cor anglais, que vous entendrez au lever du rideau du troisième acte de *Tristan*. En écoutant la voix du jeune marin, Iseult se croit raillée, et sa colère s'exhale en imprécations contre le navire qui l'emporte vers le pays de Cournailles. Combien est mouvementé, saisissant tout ce début en lequel se dessinent les premiers thèmes du prélude ! Quelle admirable traduction du drame poignant qui se joue dans l'âme d'Iseult, jusqu'au moment où elle enjoint à Brangæne d'inviter Tristan à se rendre auprès d'elle ! C'est l'écuyer Kurwenal qui répondra pour Tristan : ce sont des paroles dures et provocantes traduites en un thème fortement rythmé, faisant contraste avec la douleur de Tristan. Il nous rappelle par le rythme et aussi la couleur telle page d'Hector Berlioz. Mais le morceau capital de ce premier acte est le magnifique récit d'Iseult, racontant à sa suivante les événements qui amenèrent sa première rencontre avec Tristan et lui apprenant comment elle le soigna et épargna sa vie. Quel intéressant travail des thèmes mélodiques en cette page, dans les réponses de Brangæne, tantôt inquiètes, tantôt caressantes, pour aboutir à la scène où le philtre de mort est indiqué par Iseult comme devant servir à la venger ! Lorsqu'enfin Tristan, se rendant à l'appel d'Iseult, pénètre dans la tente, l'action devient de plus en plus pathétique, jusqu'au moment où les deux amants ayant bu le breuvage d'amour que leur a versé Brangæne à la place du breuvage de mort, perdent la conscience du lieu où ils se trouvent, tombent éperdument dans les bras l'un de l'autre, alors que les éclatantes fanfares des cuivres et les cris des matelots viennent les rappeler à la réalité, en annonçant que le navire est près de la terre et que le roi Marke s'avance sur un esquif au-devant d'Iseult. Dans toute cette conclusion domine une profusion de superbes sonorités, qui égalent en lumière intense les toiles des plus merveilleux coloristes de l'art pictural.

Le deuxième acte, c'est le prodigieux duo d'amour qui pas d'égal en aucune des œuvres littéraires ou musicales du passé ou du présent. Toute description est impuissante à rendre l'impression superbe qui s'en dégage ; nous ne ferons donc qu'en souligner les différentes phases. Sur la fin d'une nuit d'été limpide, les sons du cor se font entendre au loin : la forêt avec de profondes et mystérieuses allées entoure le château du roi Marke ; à travers une éclaircie on perçoit à l'horizon des sommets auxquels le jour naissant donnera bientôt de fines nuances « bleutées », échappées à la palette d'un Breughel de Velours. Décor rêvé pour cette page d'amour ! Pendant que le roi, son écuyer Melot et leur suite sont partis pour la chasse, Iseult attend Tristan. Brangæne s'ingénie à prémunir sa maîtresse contre Melot qui espionne Tristan. Mais Iseult, dans sa fureur amoureuse, se moque de toutes les précautions, nargue tous les périls et éteint la torche qui brûle à la porte du château : c'est le signal qui fera venir à elle Tristan. Le thème orchestral servant à traduire l'impatience d'Iseult, l'intermède symphonique dans lequel se répercute au loin le son

du cor, soutenu par un roulement des timbales, le dialogue entre Brangæne et Iseult, la graude phrase de cette dernière sur la Reine d'amour, autant de pages étincelantes jusqu'au moment de l'extinction de la torche.

Ici, nous pénétrons dans une phase encore plus splendide : le credo d'amour ! De son voile blanc, suivant très fidèlement les dessins de l'orchestre, Iseult appelle Tristan. Un crescendo éclatant de toutes les forces instrumentales souligne son arrivée et le précipite danr les bras de son amante. La première partie de leur dialogue passionné fait paraître tour à tour les thèmes du *Jour*, du *Désir*, de l'*Extase*, de la *Mcrt*, de la *Colère d'Iseult*, de la *Détresse*, du *Jour ennemi*, de la *Bravoure de Tristan*. C'est alors qu'après un court prélude commence cet étonnant *Hymne à la Nuit*, où les deux voix s'enlacent, soutenues par les battements syncopés et en sourdine du quatuor des cordes, sur lesquels se greffent bientôt des tenues du cor et du hautbois. Wagner n'écrivit jamais de page plus merveilleusement et mystérieusement belle. Assis sur un banc de fleurs, les deux amants, en pleine extase, se tiennent étroitement enlacés, oubliant l'univers, ne songeant qu'à leur amour, négligeant même les avertissements donnés du haut de la tour par Brangæne, et dont la voix, s'élevant sur le frémissement des harpes dans l'obscurité de la nuit, produit une sensation étrange : l'avis de la Destinée !

Surpris par le roi Marke qu'a prévenu l'infâme Melot, Tristan, protégeant celle qu'il aime, reste atterré, cependant qu'Iseult et Brangæne tombent affaissées sur le banc de fleurs. Bien que les plaintes du vieux Roi soient d'un caractère poignant, elles se développent peut-être trop longuement. Après la scène d'amour la plus intensive qui ait jamais été écrite, la logique réclamait une conclusion plus prompte. Tristan demande alors à Iseult si elle le suivra au pays où le soleil n'a jamais brillé ; elle acquiesce. Mais le traître Melot s'élance sur Tristan qui, blessé dangereusement, s'affaisse entre les bras de son amante.

Le troisième acte s'élève peut-être à la même hauteur que le second ; il plane surtout à la conclusion, la mort d'Yseult, qui est un pur chef-d'œuvre. Au vieux burg de Karéol, le fidèle Kurwenal a transporté Tristan mourant. Le voici étendu dans la cour de l'antique et minable château, au pied d'un grand tilleul. A son chevet est assis le fidèle écuyer, veillant son maître avec inquiétude. Des remparts, on aperçoit la mer bleue et, au dehors, s'égrène la plaintive mélodie d'un berger. C'est bien la scène de la désolation, de la mort ! La phrase instrumentale, sans accompagnement, du pâtre, confiée au cor anglais, ajoute encore, s'il est possible, une note plus triste au navrant tableau ; elle est très développée et variée. En entendant cette mélopée, qui réveille en lui les souvenirs de son enfance, Tristan ouvre les yeux, demande à Kurwenal où il se trouve et évoque les différentes phases de sa vie : c'est une page fort dramatique, qui gagnerait à être plus concise. Il est vrai de dire qu'elle est fort difficile à rendre et que si elle eût été mieux présentée au Nouveau Théâtre, sa longueur eût été moins sensible. Mais, tout à coup, le chalumeau du berger sonne un air gai et vif. C'est le signal de l'arrivée d'Yseult ! Kurwenal bondit au-devant d'elle; Tristan se lève éperdu de sa couche et tombe, défaillant, dans les bras de l'adorée. Il a quitté ce monde en prononçant le nom d'Yseult. Au même moment, est annoncé un second navire, qui n'est autre que celui du roi Marke. Averti par Brangæne de la substitution, faite par elle, du philtre d'amour au philtre de mort, il arrive trop tard pour accorder son pardon. Quelle émotion soulève alors l'*Hymne à la Nuit*, chanté par Yseult en un ravissement de l'âme, qui va quitter son enveloppe terrestre pour gagner les régions éthérées !

Comme l'a si poétiquement écrit notre ami M. Maurice Kufferath, dans son beau livre sur *Tristan*, « musicalement, la douceur pénétrante de cet hymne, son ampleur, le calme qu'il respire, le charme indicible des harmonies, tout le caractère du morceau qui contraste si vivement avec les véhémences des dernières scènes, en font une page absolument incomparable et dont la parole est impuissante à rendre la souveraine poésie. Si elle produit déjà, à l'exécution purement symphonique, une impression extraordinaire, à la scène, formant la conclusion du drame le plus passionné et le plus sombre qui soit, elle laisse une sensation ineffable d'harmonie et de paix surhumaine ».

* * *

Notre embarras est grand pour parler de la traduction française d'Alfred Ernst et de MM. L. de Fourcaud et Paul Bruck. Nous avons, à plusieurs reprises, dit notre sentiment sur les versions du premier, écrites en style nègre (la priorité du mot appartient à M. V. Joncières). M. L. de Fourcaud, qui connaît l'estime en laquelle nous tenons ses beaux travaux et l'amitié que nous lui portons, ne nous en voudra pas si nous déclarons qu'il a insuffisamment blanchi le nègre d'Alfred Ernst. Certes, plusieurs passages de cette traduction barbare ont été adoucis par lui ; on les distingue facilement. Mais l'ensemble de la version, qui n'a qu'une qualité, celle d'être l'humble servante du texte musical, n'en reste pas moins une œuvre le plus souvent incompréhensible, dont on ne sourira certainement pas, car nul n'ignore le labeur ingrat qu'ont dû affronter les divers collaborateurs. Malgré toutes les explications données par M. L. de Fourcaud dans la préface du livret, cette traduction aurait besoin elle-même d'être rétablie en bon français pour être comprise et goûtée. Si vous voulez bien admettre avec nous que la plupart des paroles chantées en scène sont souvent lettre morte pour les auditeurs, que sera-ce lorsque vous leur servirez un jargon (nous voudrions trouver un nom moins dur), qu'on a peine à saisir à la

simple lecture du livret et qui vous indispose formidablement! Il faut convenir que c'est une curieuse façon de faire aimer le texte poétique de Richard Wagner. Aussi, nous n'étonnerons pas nos lecteurs en leur apprenant que nombre d'admirateurs de l'œuvre wagnérien sont forcés de renoncer aux traductions d'Alfred Ernst pour revenir à celles de Victor Wilder.

Dans l'espèce, M. Ch. Lamoureux aurait aussi bien agi en faisant chanter *Tristan et Iseult* en langue allemande. L'harmonieux équilibre du chant et des paroles eût encore été mieux établi.

* * *

Nous avons, au début de cet article, affirmé que l'interprétation de *Tristan et Iseult* sous la direction de M. Ch. Lamoureux laissait une impression de beauté. L'orchestre fut absolument merveilleux, vibrant, vivant, rendant avec une flexibilité parfaite les nuances infinies de cette très difficile partition; on sait, en effet, combien touffue est l'orchestration de Richard Wagner. Les passages les plus importants comme les plus simples ont été si bien étudiés et présentés avec tant de clarté, que l'air et la lumière ont pénétré dans cette forêt vierge. Les ovations faites par le public à M. Lamoureux et à ses vaillants artistes leur ont prouvé combien les plus difficiles furent satisfaits du résultat obtenu. Nous entendions dire autour de nous qu'en Allemagne l'exécution orchestrale n'avait jamais atteint cette hauteur. On a fait également un accueil des plus enthousiastes à M^mes Litvinne et Brema, qui furent hors pair. La voix de M^me Litvinne a la pureté du cristal et son action scénique est fort belle; elle remplissait donc toutes les conditions voulues pour inculquer au rôle écrasant d'Iseult un attrait irrésistible. Scènes de violence ou de douceur ont été rendues par elle aussi superbement que possible.

Dans le rôle de Brangæne, M^me Brema a toutes les attitudes de la plus grande des tragédiennes lyriques; elle est toujours en scène, même dans les moments où elle n'a pas à intervenir dans l'action. Sa mimique est juste; l'artiste s'incarne dans la peau du personnage qu'elle représente. On n'a point oublié comment elle joua Orphée à l'Opéra-Comique; les habitués de Bayreuth et du théâtre de la Monnaie à Bruxelles ont pu apprécier ses belles qualités d'actrice et de cantatrice. Si la voix n'a pas la limpidité de celle de M^me Litvinne, elle n'en est pas moins bien posée et émouvante. M^me Brema est une grande artiste !

Que ne pouvons-nous en dire autant de M. Gibert! Le rôle de Tristan est au-dessus de ses moyens, de ses forces. Sa diction manque de précision, de distinction, les notes sont plus que douteuses. N'insistons pas ! M. Lamoureux a commis une erreur en lui confiant l'interprétation d'un rôle aussi périlleux que celui de Tristan.

Le récit du roi Marke est fort bien dit par M. Vallier. M. Sainprey est un Kurwenal convenable.

Associons au triomphe de M. Lamoureux et de ses artistes la « Société des grandes auditions musicales de France », qui l'a soutenu et encouragé.

HUGUES IMBERT.

LA FETE ROMAINE

D'ERASME RAWAY

AU CONCERT YSAYE

Nous étions quelques-uns à l'attendre avec impatience, cette *Fête romaine*, que Raway, de ses gros doigts boudinés, il y a bientôt six ans, nous expliquait au piano; dont il disait, comme d'une chose intimement conçue et réalisée, « Ma *Fête Romaine* », persuadé intérieurement et cela sans aucune fatuité d'auteur, qu'il n'avait pas travaillé en vain. En attendant l'achèvement du drame lyrique annoncé depuis beau temps, de cette *Freya* dont MM. Harroy et Ronvaux, deux noms inconnus au théâtre, avaient écrit les paroles, on s'était décidé à faire exécuter séparément, à Verviers, le deuxième acte de la première journée (le drame en compte deux), c'est-à-dire la *Fête romaine* qui comporte l'orchestre, des chœurs mixtes et de la mimique. Celle-ci fut laissée de côté, je pense, mais le succès n'en fut pas diminué et c'est ce qui décida M. Ysaye, que l'on sait tant dévoué à l'art national, à tenter une exécution de la partie musicale à Bruxelles.

Fête romaine! Ce titre n'éveille-t-il pas le vague souvenir de spectacles d'antan où s'étalaient somptueusement les splendeurs des magasins d'accessoires, toute la ferblanterie étincelante des pompeux cortèges avec accompagnement de fanfares sur la scène, de trompettes thébaines, hurlant à qui mieux mieux des motifs tapageurs? N'avez-vous pas souvenance de ces chœurs orphéoniques, rangés le long de la rampe? Ils faisaient ou ne faisaient pas le salut militaire et chantaient : « Romains! Romains! Nous sommes Romains! » Et le parterre, c'est-à-dire la salle tout entière, éclatait d'enthousiasme. Il ne nous coûte rien d'affirmer que l'œuvre de Raway n'a pas la moindre accointance avec ce que nous venons de rappeler. Elle s'en éloigne tellement qu'au premier abord d'excellents esprits en ont ressenti quelque malaise : ils espéraient aller à la noce et ils se sont cru à un enterrement.

Raway a rompu avec les saintes traditions; il n'a consulté personne et ne s'est pas assuré le concours de savants et puissants patrons. Il a nourri son imagination de la substance historique et esthétique négligée par d'autres. Il a œuvré dans le silence pendant des mois, des années, transporté dans son rêve, s'inspirant aux sources

les plus pures, s'ingéniant à reconstituer dans son œuvre un des aspects de la civilisation gréco-latine qui l'avait attiré et fasciné, lui, le musicien épris d'idéal, lui, l'artiste consciencieux et sincère! Si *Fête romaine* n'est donc pas la fête de nos régisseurs, de nos maîtres de ballet, de nos gentilles ballerines. C'est une vaste cérémonie religieuse, une succession d'hymnes, dont les mythes grecs forment le seul et unique sujet. On l'a dit, il y a huit jours, à cette même place : « Cette fête doit synthétiser l'esprit de la conception païenne, elle n'est pas un simple divertissement, mais traduit les sentiments religieux anciens et cherche à en exprimer d'une manière concrète la portée et le sens ». Et Raway, flairant sans doute qu'il ne serait pas compris, avait eu soin de prévenir ses auditeurs en un livret (un *Leitfaden* à la Wolzogen, insinue un confrère ami qui n'ignore pas que l'emploi de ces textes explicatifs s'est généralisé en Allemagne à toutes les productions musicales anciennes et modernes), où nous lisons que « les mouvements de la pantomime ont leur correspondant dans le rythme musical, et l'ensemble de la symphonie garde la ligne SIMPLE et PLASTIQUE *que comporte l'idée de la beauté païenne.* » Mais les brochures n'étaient guère lues; les ouvreuses les faisaient payer dix sous alors qu'elles étaient marquées vingt centimes, ce qui fait que les intentions de Raway restèrent ignorées à quatre-vingt-dix pour cent au moins des auditeurs.

Qu'importe, il y a de la musique, de vraie et de bonne musique dans la *Fête romaine*, et cela les moins initiés l'ont compris, dès l'hymne à Dionysos que précède une introduction brève, serrée, condensant les idées fondamentales de l'œuvre. J'admire la lenteur de cette invocation chorale, où les voix mâles célèbrent les divines libations : « Evohé! Saboé! Bacché! » Elles se renvoient les cris sacerdotaux sur un rythme cadencé, dont l'insistance alanguie dépeint l'idéale ivresse. Les voix féminines répliquent et le chœur s'anime en un ensemble polyphonique où se trahit la maîtrise de l'auteur dans la conduite des parties vocales. Cela sonne pleinement et l'orchestre enveloppe le chant d'un voile sonore, richement tissé de tons discrets. L'hymne suivant, à Aphrodite, se module en une mélopée plus voisine de notre plain-chant : les voix d'enfants l'exposent tout d'abord et un thème gracieux de l'orchestre, plus moderne celui-ci, vient se combiner avec lui et ensuite avec un autre thème également caractéristique de Vénus. De ces éléments, simples au début, se dégage un ensemble qui va s'épanouissant jusqu'à l'explosion extatique : « Tout l'azur du ciel est dans tes yeux, le monde s'enflamme à tes feux! » formant une sorte d'apothéose où reviennent les cris entendus : « Evohé! Saboé! Io Bacché! » Voici que pointent partout à l'orchestre et surgissent d'un frémissement sylvestre les notes argentines d'un appel de cors (Oh! rien des fanfares du *Jeune Henri*, de *Guillaume Tell*, du *Freyschütz*, ou de *Tannhäuser!*). C'est la chasse, discrètement indiquée, un peu rustique, annonçant la déesse au croissant, Phébé, Diane, que le chœur célèbre à son tour. Thème charmant, donnant avec les répliques instrumentales la sensation calme du plein air et se fondant en pianissimo, comme enveloppé des brumes crépusculaires. L'orchestre, qui ne cesse de ménager les transitions, nous apporte ensuite l'hymne à Deméter, d'instrumentation plus nourrie, de rythmes alternés, disant l'abondance, évoquant les sèves, tandis que le chœur fait entendre le cri sacré particulier à Cérès : « Oule! Oule! » et qu'il s'adresse, avide des fruits et des moissons, à la blonde déesse qui les départit : « C'est toi qui rendis les landes fécondes! » Et la musique traduit magistralement cette foi, cette imploration de la chair vers sa subsistance.

Une éclaircie, une sorte d'interlude pastoral, termine cette première partie de la *Fête romaine*, et, par une gradation qui s'intensifie de plus en plus, l'orchestre nous amène les épisodes virils qui vont former, avec ce qui précède, un contraste nécessaire. Ce morceau intermédiaire est purement un petit chef-d'œuvre qui fait penser aux inspirations les plus sereines de Gluck dans son *Orphée*. Il est fait de rien, d'un motif simple, chanté par les violons, qui se répète sans cesse et qui, un instant interrompu, produit à sa réapparition chaque fois attendue et désirée, un effet d'attendrissement irrésistible. Que de choses moins bonnes ont été bissées! Celle-ci ne le fut point, — heureusement d'ailleurs, puisqu'il n'y eut point d'interruption.

Le thème initial de l'hymne à Arès est d'une gravité presque farouche : « Dieu sanguinaire et juste! » Ce sont de fiers mâles, ceux que nous voyons à présent honorer le dieu Mars par des jeux athlétiques et des danses, lentes d'abord, puis insensiblement plus rapides. Voici, au passage, la notation, indiquée par un rappel de thèmes, de l'accident conjugal dont pâtit Vulcain, et nous touchons à la scène de la *Tortue*, représentation d'une manœuvre à l'aide de laquelle les soldats approchaient des murs assiégés en s'abritant sous leurs boucliers, serrés les uns contre les autres. De plus en plus, s'accentue le caractère tragique des chants guerriers; les thèmes se croisent et s'exaltent; un furieux dessin de gammes descendantes à contre-temps se dessine à l'orchestre, et un chant mineur, énergique, sonne superbement :

> L'ouragan qui mugit dans l'espace,
> Au chêne altier se heurte et le tord,
> C'est le dieu qui bondit et qui passe,
> C'est Arès, la foudre et la mort!

Si cela n'a pas donné tout le frisson qu'il aurait fallu, c'est que l'exécution a manqué là de puissance et de conviction. Le morceau est d'un grand effet; il est, si je ne me trompe, le point culminant de la *Fête romaine;* il fallait à tout prix que l'effort répondît à l'attente. Dès ce moment, l'action scénique prend une animation décisive; c'est le

triomphe du Dyonisos dithyrambique (opposé au Dyonisos mystique de la première partie), accompagné de la Bacchanale où nous verrons les servantes du dieu « prises de fureur divine et d'enthousiasme, les unes agitant des thyrses, des torches enflammées et des guirlandes de pampres et de lierre, les autres se blessant volontairement avec leurs petites épées, cherchant la volupté dans la douleur de la chair ».

Sur le terrain de la bacchanale pure, Raway a trouvé son maître et si, à ce moment, quelque vieil ami de Gounod a pu songer à celle de *Faust*, le cas doit être isolé : c'est le *Venusberg* qui l'emporte, comme diversité, puissance et éclat. Mais la Bacchanale de Raway n'en reste pas moins dans son cadre et je voudrais, avant de me prononcer définitivement, qu'elle reçût l'épreuve de la scène. L'orgie est interrompue par la révolte qu'éprouve le proconsul chrétien envoyé dans les Gaules. Valérius quitte brusquement la fête et le tableau finit par une courte reprise de la danse.

Telles sont, très sommairement résumées, les impressions qui subsistent en ma mémoire, après une première audition de la *Fête romaine*. L'œuvre m'apparaît forte et complexe ; elle s'anime par moments d'un souffle grandiose, elle se maintient, non sans une belle intransigeance, dans les limites voulues par l'idéal de beauté qui enflamme son auteur; elle inspire le plus grand respect, sinon la plus grande admiration : ne serait pas équitable celui qui n'aurait pour la juger que d'amères plaisanteries. Dire, par exemple, que la « messe de *Requiem* est, au point de vue musical, une noce à tout casser en comparaison de cet entassement musical, dont les motifs soigneusement notés dans le *Leitfaden*, ne sont ni des causes ni des effets », c'est ravaler inutilement un des plus beaux chants de l'Eglise pour émettre une affirmation toute superficielle.

Est-ce à dire que cette œuvre soit sans défauts; qu'elle ne trahisse pas certaines inhabiletés d'écriture qui en ont rendu l'exécution difficile ? Est-elle bien à sa place dans le drame et n'y produit-elle pas longueur? Quant aux défauts, à supposer qu'il y en ait, la *Fête romaine* partagerait le sort de maint chef-d'œuvre. Pour le reste, nous devons attendre, afin de nous prononcer, une exécution intégrale de *Freya*. Ce qui reste acquis aujourd'hui, c'est que l'art belge s'enrichit d'un ouvrage d'une originalité incontestable, unique en son genre par le mélange d'érudition et de création artistique qui en constitue le fond, comparable aux plus belles pages d'un autre grand artiste que nous avons en vénération, de Peter Benoit. Nous ne songeons pas à recommander la *Fête romaine* aux directeurs de la Monnaie qui pourraient, avec raison peut-être, argumenter qu'elle ne convient pas à leur clientèle. Mais nous la signalons avec confiance à l'initiative si parfaitement artistique du théâtre de Carlsruhe où elle trouverait une interprétation digne d'elle.

Ceux qui écrivent : « *Freya*, cinquante minutes de musique pour chœur et orchestre », — comme on dirait : « *Lyon*, quinze minutes d'arrêt », — ceux-là se trompent. A la répétition générale, l'œuvre marcha durant une heure cinq minutes. Quelques auditeurs se retirèrent; il ne m'a guère semblé que ce fussent des « fuyards »; mais ils n'en sont pas moins à plaindre. Cette circonstance a-t-elle frappé M. Ysaye et celui-ci, en dépit de l'ovation faite à Raway, a-t-il craint pour le succès du lendemain et a-t-il pensé qu'il fallait presser les mouvements afin de ne pas impatienter le public du concert? Toujours est-il qu'à ce jeu l'on gagna dix minutes et cela au grand et légitime désespoir du pauvre Raway, dont le nom n'en fut pas moins acclamé par une foule enthousiaste.

EDMOND EVENEPOEL.

Chronique de la Semaine

PARIS

CONCERTS COLONNE

La première séance donnée par M. Edouard Colonne au théâtre du Châtelet était entièrement consacrée à l'interprétation des œuvres de trois maîtres français, et non des moindres : César Franck, Camille Saint-Saëns et Edouard Lalo. Le premier et le dernier n'étaient plus là pour recueillir les applaudissements qu'a suscités l'audition du *Chasseur maudit* et de *Namouna*. Mais M. Saint-Saëns, lui, était présent pour recevoir une de ces ovations dont le souvenir reste impérissable dans la vie d'un artiste. La foule était considérable, et il n'est pas douteux qu'elle ne fût venue pour fêter un maître qui est une des gloires de notre école et a produit des pages de haute envergure, ne serait-ce que *Samson et Dalila*, le *Déluge*, la *Symphonie* en *ut* mineur! Ce n'était certes pas les plus saillantes qui furent choisies pour le faire briller en cette séance du 29 octobre. Mais le maître était lui-même au piano, ayant pour partenaire un autre maître du clavier, M. Louis Diémer; aussi n'en fallut-il pas davantage pour faire un beau sort au grand duo pour deux pianos, œuvre quelque peu scolastique, mais dont la troisième partie est ravissante de légèreté et de malice, ainsi qu'au *scherzo*, également pour deux pianos, présentant au début des dissonances aussi voulues que cocasses, et dont le principal thème est évidemment inspiré par Chopin. Nous nous permettrons de hasarder une remarque, c'est que les deux pianos mis à la disposition de MM. Saint-Saëns et Diémer n'avaient point la même sonorité, étant de facteurs différents. Pourquoi n'avoir pas eu recours au piano double de la maison Pleyel, dû à l'ingéniosité de M. Gustave Lyon?

Le triomphe de M. Camille Saint-Saëns fut encore plus accusé après l'interprétation brillante par l'orchestre de sa *Suite algérienne*, dont la *Rêverie*

du soir, au bois sacré de Blidha, restera toujours la note la plus réussie et dans laquelle l'alto de M. Denayer fit merveille.

Du *Chasseur maudit* de César Franck, de ce drame symphonique qui emprunte son sujet à la ballade de Burger, et qui est aussi éloigné de Beethoven qu'il est plus rapproché de Berlioz, nous avons déjà dit en quelle estime nous le tenons. Il aurait demandé un peu plus de fermeté et de précision de la part de l'orchestre.

Namouna, cette ravissante suite d'orchestre d'Edouard Lalo, que l'on entendait pour la première fois aux Concerts Colonne, a été enlevée magistralement. Dire que cette musique de ballet avait été jugée trop symphonique à l'Opéra! La mélodie coule de source dans cette page du regretté compositeur; l'orchestration est une merveille de science et de finesse. Comme l'écrit si poétiquement notre excellent confrère M. Charles Malherbe, en la notice explicative du programme : « Donc, on ouvrira de nouveau cette partition, les perles en jailliront et l'on s'étonnera d'avoir tenu caché si longtemps un trésor dont l'éclat, sans nul doute, éblouira les yeux ».

Quel chef d'orchestre infatigable est M. Edouard Colonne! Il arrive de Berlin, où de belles ovations lui furent faites, après l'exécution de l'*Arlésienne;* il repart pour Barcelone, où il va conduire *Tristan*, puis pour Milan, où il dirigera la *Prise de Troie*. Ses concerts du Châtelet ne chômeront pas pour cela, et il prépare déjà ses séances musicales au Vieux Paris, pour l'Exposition de 1900. « Aujourd'hui, le Concert Colonne, qui a son quart de siècle d'existence glorieuse, est une fondation d'art dont lesracines ont pris en pleine terre, et l'on peut dire qu'il fait partie de l'existence parisienne; tandis que toujours souriant, toujours infatigable, plein d'enthousiasme comme à vingt ans, Colonne bat encore son pupitre avec autant d'ardeur et autant d'émotion que le jour où, pour la « première fois », il leva son bâton de chef d'orchestre sur la « première note » des *Erinnyes* (1) ».

Hugues Imbert.

⚜

La colonie polonaise de Paris a célébré le 17 octobre le cinquantième anniversaire de la mort de Chopin. D'abord, à 11 heures, une messe en musique, chantée par la maîtrise de la Madeleine, a eu lieu à l'église de l'Assomption. Puis, à trois heures, on s'est réuni au cimetière du Père-Lachaise, où trois discours ont été prononcés, l'un en français par le sculpteur Godebski, président du Cercle artistique et littéraire polonais de Paris, les deux autres en polonais par MM. Stojowski et Sliwicki. L'assistance se composait d'une centaine de personnes, pour la plupart compatriotes de Chopin, et de quelques Français, admirateurs du grand artiste. De nombreuses couronnes ont été déposées sur la tombe, au nom des diverses associations artistiques de Varsovie, de Cracovie, du Cercle artistique et littéraire polonais, de l'Ecole polonaise, etc., etc. On sait que le magnifique tombeau de Chopin est l'œuvre de Clésinger. Le sculpteur était le gendre de George Sand, dont on connait les relations avec l'illustre compositeur.

(1) *Le Figaro*, dimanche 29 octobre 1899, article de M. Fontenelle.

⚜

Au Palais du Trocadéro a eu lieu, le dimanche 29 octobre, une grande matinée musicale et dramatique donnée pour la fondation d'une orphelinat en faveur des enfants des marins corses naufragés. Nous relevons, parmi les noms des artistes qui prêtèrent leur concours à cette brillante matinée, ceux de M[lles] Agussol, Marcelle Dartoy, Louise et Blanche Mante, Jane Vieu, Cécile Aubry, Thérèse Walther, Marguerite Stroobants, M[mes] Jane Hellen, Persini, Bonnias, MM. Paul Séguy, Alfred et Jules Cottin, Séverin, Mars, Dassy, Dessarnaux, Sanctavicca et Bertagne.

⚜

M. Auguez, dont on a pu apprécier si souvent les belles qualités de diction dans les grands concerts dominicaux, vient d'être nommé professeur de chant au Conservatoire de Paris en remplacement de M. Archainbaud, démissionnaire. Voilà un excellent choix!

⚜

Au Théâtre lyrique de la Renaissance.

M. Jules Danbé dirige activement, d'après les notes de Gluck, les études d'*Iphigénie en Tauride*, qui passera le 20 novembre avec cette distribution:

Iphigénie, M[me] Jeanne Raunay; Pylade, MM. Cossira; Oreste, Soulacroix; Thoas, Ballard.

Les autres rôles interprétés par MM. Corin, Gatinel, M[mes] L. Richard et H. Marignan.

⚜

Voici les dates des prochaines représentations de *Tristan et Iseult* au Nouveau-Théâtre : Mardi 7, samedi 11, mardi 14, samedi 18, mardi 21, samedi 25, mardi 28 novembre.

⚜

M. Albert Mahaut, professeur à l'Institution nationale des jeunes aveugles de Paris et organiste de l'église Saint-Vincent-de-Paul, a donné sa démission de ces dernières fonctions. C'est l'excellent compositeur, l'auteur de la *Chanson de Miarka*, M. Alexandre Georges, qui est appelé à lui succéder.

⚜

La reine d'Espagne a décerné la croix de commandeur d'Isabelle la Catholique à M. Jules Delsart, l'excellent professeur de violoncelle au Conservatoire de Paris.

BRUXELLES

L'abondance des matières et l'heure de la mise en pages ne nous permettent que de rendre brièvement compte de la première représentation de *Cendrillon* donnée vendredi à la Monnaie ; l'œuvre de M. Massenet fut d'ailleurs analysée autant qu'il convenait, dans cette revue, par notre érudit confrère M. Hugues Imbert, lors de son exécution à l'Opéra-Comique de Paris, en mai dernier (1).

Il nous suffira de constater que la nouvelle partition paraît appelée à tenir un rang fort honorable dans la production, si abondante, du compositeur français. C'est que celui-ci a trouvé un sujet bien adapté à son tempérament, où les qualités caractéristiques de sa muse ont pu se dépenser à souhait. Quant à la valeur musicale intrinsèque de l'œuvre, elle se trouve amoindrie, pour l'auditeur, par le fait que M. Massenet, dont les facultés d'invention n'ont plus toute la puissance de jadis, retombe fréquemment sur des inspirations déjà utilisées par lui et qui, répétées ainsi, finissent par laisser l'impression de véritables formules ; il s'est même laissé entraîner, bien inconsciemment sans doute, à puiser parfois dans le fonds d'autrui. Mais par son coloris instrumental, souvent si chatoyant, par son habileté à user de tous les timbres de l'orchestre, il excelle à donner à ces idées déjà connues, des aspects nouveaux ; tout comme Cendrillon, qui voit, sous l'influence de la bonne fée, ses modestes habits de travail remplacés par une toilette de bal étincelante, la partition de M. Massenet, qui laisse à la lecture au piano l'impression d'une certaine indigence d'invention, prend au théâtre, grâce à la richesse d'ornements dont l'adroit compositeur revêt les idées mélodiques les plus pauvres, un éclat des plus séduisant. La richesse des costumes et le pittoresque de la mise en scène aidant, l'effet est absolument certain : on l'a bien vu à la représentation de vendredi.

Jamais peut-être, d'ailleurs, M. Massenet ne s'est montré plus que cette fois homme de théâtre, dans le sens courant du mot. La musique, chez lui, tient à ce point compte des nécessités scéniques telles qu'elles doivent être comprises dans une œuvre de ce genre, qu'il semble que tout soit l'émanation d'un même homme : livret, partition et mise en scène ; et certes, le librettiste a dû trouver dans le musicien, un aide précieux pour son propre travail. Il semble d'ailleurs, à en juger par l'expérience de *Cendrillon* venant après celle de la *Navarraise*, que MM. Cain et Massenet soient particulièrement faits pour s'entendre. Leur commune compréhension du théâtre, leur habileté à ménager les effets scéniques vaudront sans doute à leur collobaration, qui ne peut manquer de se renouveler par la suite, de nouveaux succès ; mais laisseront-ils de véritables œuvres d'art ?

Cendrillon a obtenu ici un réel succès, dans lequel la mise en scène, très brillante, sinon toujours du goût le plus raffiné, compte certes pour beaucoup. L'interprétation, bien qu'assez inégale, y a cependant sa part aussi.

Il faut citer tout d'abord M. Gilibert, qui s'est fait particulièrement applaudir ; le rôle de Pandolfe est d'ailleurs peut-être le meilleur de la partition : il a inspiré à M. Massenet des pages tendrement émues, que l'excellent artiste a dites avec un sentiment très délicat. A côté de lui, M^lle^ Maubourg s'est également distinguée ; on ne pourrait rêver un Prince Charmant de plus séduisant aspect, d'une ligne à la fois plus gracieuse et plus aristocratique. Le rôle est ingrat, et le personnage plus contemplatif qu'agissant ; mais M^lle^ Maubourg l'a réalisé avec un art si complet, une poésie si captivante, que lorsqu'elle est en scène elle retient constamment l'attention.

M^me^ Landouzy, dont le talent s'affirme d'ailleurs avec succès dans toutes les tâches, a eu certes des rôles mieux à sa taille que celui de Cendrillon. Si, dans l'ensemble, on souhaiterait une héroïne de plus de juvénile ingénuité, constatons cependant que l'intelligente artiste a mis dans l'exécution de certaines pages une grande justesse d'expression : les scènes où elle exhale la tendresse d'affection que lui inspire son père lui ont surtout été favorables.

M^lle^ Miranda, une débutante, a fait apprécier sa très jolie voix dans le rôle à vocalises de la Fée, — un pendant, au point de vue vocal, au rôle de Philine, de *Mignon*. L'artiste, fort gracieuse, s'est acquittée habilement d'une tâche rendue à plaisir difficile par le compositeur : celui-ci a-t-il voulu prouver qu'une fée doit pouvoir surmonter tous les obstacles ?

Reste à parler d'un rôle plutôt épisodique, mais qui tient une grande place dans l'œuvre par l'importance que le musicien lui a donné : celui de M^me^ de la Haltière, confié à Paris à M^me^ Deschamps-Jehin, interprété ici par M^me^ Homer. Celle-ci ne pouvait, à vrai dire, y réussir ; nos directeurs n'avaient, pas l'embarras du choix, leur troupe n'étant pas des plus riches, et il est arrivé que le rôle n'a produit aucun des effets comiques que le compositeur a prodigués dans sa partition. M^lles^ Gottrand et Mativa représentent les deux filles dont est constamment accompagnée l'acariâtre mégère ; elles ont fait de leur mieux pour égayer les scènes dont M^me^ de la Haltière est le pivot : elles n'y sont guère parvenues.

On sait avec quelle prédilection M. Flon dirige la musique du compositeur français : il y met toute son âme, toute son énergie. Celle-ci a trouvé l'occasion de se dépenser, car les passages de force, dans lesquels l'orchestre tonne et gronde de la façon que l'on connait, abondent ici presque autant que dans les autres œuvres de M. Massenet. On

(1) Voir le *Guide Musical* des 28 mai-4 juin 1899, p. 455.

se demande vraiment pourquoi. Ah ! Poise, dans tant d'œuvrettes exquises, Delibes, dans son délicat *le Roi l'a dit*, ont dépensé bien autrement de charme, de grâce et d'esprit sans déchaîner toutes les forces de l'orchestre ; et, abondant en idées vraiment personnelles, ils ont su émouvoir et faire rire avec bien plus d'intensité, tout en usant de moyens autrement discrets ! J. Br.

— Voici donc ouverte la saison des grands concerts symphoniques. La séance inaugurale des Concerts Ysaye a été très brillante. La première exécution à Bruxelles de la *Fête romaine* de M. Erasme Raway, avait attiré au théâtre de l'Alhambra un public nombreux, avide de connaître l'œuvre du jeune maître, qui a été très ovationné à la fin du concert. Mais il n'a pas été le seul triomphateur de cette journée. Le violoniste Thibaud dans le concerto de Lalo (en *fa*), et la *Habanera* de Saint-Saëns, a obtenu, lui aussi, un succès éclatant. Il est délicieux, il est exquis. C'est Ysaye adolescent, avec le même charme enveloppant de sonorité, la même caresse légère et souple de l'archet, la même grâce du dessin, la même élégance chaleureuse. Et c'était un spectacle aimable et touchant de voir le maître arrivé, l'artiste illustre et sans rival, Eugène Ysaye, couvrant d'un regard affectueux ce néophyte d'un si grand avenir, ménageant à sa jeune virtuosité toutes les délicatesses d'un accompagnement orchestral merveilleusement affiné, et joyeux de son triomphe. Aucune petitesse, aucune mesquinerie ne ternit la pureté généreuse de cette grande âme d'artiste qu'est Eugène Ysaye. Que ne peut-on en dire autant d'autres musiciens !

Deux pièces symphoniques de haut intérêt, la sombre et dramatique ouverture d'*Egmont* de Beethoven et le poème symphonique haut en couleur de Henri Duparc, *Lenore*, déjà souvent entendu à Bruxelles, complétaient le programme de ce premier concert et leur exécution, celle de l'ouverture d'*Egmont* en particulier, a attesté une fois de plus quel chef d'orchestre sait être Eugène Ysaye. Qu'il tienne le bâton ou l'archet il est également supérieur. M. K.

M. Erasme Raway, l'auteur de *Freya*, à l'issue du concert de dimanche, a adressé la lettre suivante à M. Eug. Ysaye :

Mon cher Eugène Ysaye,

Passée l'émotion que me fit éprouver l'exécution de ma *Fête romaine*, je viens te remercier avec la cordialité la plus sincère du dévouement et de la vaillance que tu a mis à monter une œuvre dont je n'ignore pas les grandes difficultés d'exécution. Je sais que tu y as consacré ta grande âme d'artiste, et que, malgré tes occupations, tu t'es soumis pour cette œuvre à un labeur considérable. Je rends hommage à ta compréhension profonde et délicate, à l'émotion vibrante dont tu as pénétré l'exécution. Au milieu de mon trouble, je n'ai pu aller te serrer la main sur la scène; c'est pourquoi je tiens à t'exprimer ici ma reconnaissance pour tout ce que tu as fait pour mon œuvre, et à et redire tout ce que j'éprouve d'émotion au contact de ton noble cœur, magnanime et généreux. Je te prie de remercier également en mon nom les vaillants artistes de l'orchestre, Mme Ysaye et les dames amateurs qui ont bien voulu se joindre à l'excellent *Choral mixte* de Soubre, pour l'exécution de mon œuvre. Sois mon interprète auprès d'elles pour leur dire combien j'ai été touché de cette délicatesse dont je conserverai précieusement le souvenir.

Garde toujours en parfaite amitié celui qui se dit ton reconnaissant et dévoué

Erasme Raway.

M. Raway a également adressé à M. Léon Soubre une lettre pour lui exprimer toute sa satisfaction au sujet de l'interprétation chorale de la *Fête romaine*.

— MM. J. Thibaud et Lazare Levy ont donné vendredi soir une audition, piano et violon, à la Grande Harmonie qui a été pour les deux jeunes artistes l'occasion de nouveaux triomphes. M. Lazare Levy s'était déjà fait entendre à Bruxelles l'an dernier. Le brillant disciple de Diémer est en progrès très sensiblement. Sa technique s'est encore développée, sa compréhension a mûrie.

Interprêter comme il l'a fait la *Sonate* 110 de Beethoven et la grande Polonaise de Chopin, — sans parler des autres pièces, — cela n'est vraiment pas commun à l'âge de dix-sept ans. Il y a seulement dans son toucher une certaine sécheresse dont le jeune artiste doit s'efforcer de se défaire. L'âme de la musique c'est le chant. C'est justement parce qu'il sait faire chanter, et d'une façon pénétrante, son violon, que M. Jacques Thibaud débute si heureusement dans la carrière. Il a joué avec son partenaire une sonate de Mozart et la *Troisième Sonate* de Grieg, puis diverses pièces de virtuosité. On l'a frénétiquement applaudi. C'est beau la triomphante jeunesse !

— La première des trois séances de musique de chambre annoncées par le trio Bosquet-Loevensohn-Frank a été donnée, samedi dernier, à la salle Erard.

Le programme, remarquablement composé, justifiait l'empressement du public. La brillante virtuosité de M. Bosquet s'est affirmée une fois de plus, avec une verve infatigable, d'un bout à l'autre de la soirée, se jouant des difficultés les plus ardues et conduisant avec un égal brio le magnifique *Trio* en *ut* mineur de Brahms et le pittoresque et coloré *Quatuor* de Fauré, dans lequel M. Gietzen prêtait aux trois associés le concours d'un alto moelleux et remarquablement discipliné. M. Loevensohn a fait apprécier, surtout dans la *Sonate* de Saint-Saëns, son jeu large et une interprétation pleine de goût. Le violoniste, M. G. Frank, s'est fait particulièrement remarquer dans la *Sonate* de César Franck, qu'il a rendue en amateur d'élite.

— L'*Éventail* nous apprend que M. Joseph Dupont, qui a été assez sérieusement souffrant depuis quelques temps, mais dont l'état de santé s'améliore, va, très prochainement, se rendre dans le Midi. Le repos lui étant encore recommandé, c'est M. Richard Strauss qui le remplacera au pupitre, aujourd'hui dimanche, au premier Concert populaire de la saison.

— Le Cercle artistique et littéraire vient de faire connaître le programme d'une partie de la saison musicale. Elle débutera le mardi 7 novembre, par une séance dans laquelle se feront entendre Mme Jeanne Raunay, cantatrice, et M. A. Van Rooy, du théâtre de Bayreuth. M. Bosquet tiendra le piano.

Lundi 4 décembre, mercredi 6 décembre et vendredi 8 décembre, auditions de sonates pour piano et violon, par MM. Raoul Pugno et Eugène Ysaye.

En mars, il y aura un concert de musique de chambre dirigé par M. Félix Mottl. Et bien d'autres projets sont à l'étude ou déjà arrêtés.

— Une pensée de Rubinstein qui se trouve être une vérité à Bruxelles :

« On peut s'habituer aux plus mauvaises choses. J'ai pu m'en convaincre en entendant des personnes d'esprit cultivé couvrir des plus grands éloges une représentation au-dessous de la moyenne que venait de donner le théâtre de leur petite ville. »

— M. Victor Staub, professeur au Conservatoire de Cologne, donnera un piano-récital lundi 6 novembre, à 8 1/2 heures du soir, à la salle Riesenburger, 10, rue du Congrès.

Pour les places, s'adresser chez les éditeurs de musique.

Concerts annoncés : Concerts populaires. — Dimanche 5 novembre, à 1 ½ heure, à la Monnaie, sous la direction de M. R. Strauss. Programme : 1. Ouverture du Roi Lear, de Berlioz (première exécution); 2. Air du deuxième acte de Tannhæuser, M. Antoon Van Rooy; 3. Symphonie héroïque, de Beethoven; 4. Lieder de Schubert, Strauss, M. Antoon Van Rooy; accompagnateur, M. Bosquet; 5. Don Juan, poème symphonique de R. Strauss; 6. Les Adieux de Wotan, scène finale de la Walkyrie, de R. Wagner, M. Antoon Van Rooy.

— Mardi à 8 1/2 heures du soir, à la Maison d'Art, avenue de la Toison d'Or, 56, MM. Edouard Barat, pianiste, Carlo Matton, violoniste et Mlle Marie Van Steenkiste, cantatrice.

CORRESPONDANCES

MEININGEN. — La fête de Meiningen avait attiré un public considérable; d'un peu partout, les admirateurs de Brahms s'étaient donné rendez-vous à ce festival, à l'occasion duquel avait lieu l'inauguration du monument érigé à la mémoire du maître. La cérémonie inaugurale de ce monument a été superbement encadrée par l'exécution du *Requiem allemand* et du *Chant triomphal.* Dans les trois concerts qui suivaient, une large place avait été faite aux œuvres de Brahms : deux symphonies (n° 2 et n° 4), l'*Ouverture tragique*, le *Deuxième Concerto* pour piano (Eugène d'Albert), le *Concerto* pour violon (Joachim), les *Quatre chants sérieux* pour voix de basse (Dr Kraus), dernière œuvre du maître, la *Rhapsodie* pour voix d'alto (Mlle Osborne) avec orchestre et chœur et les *Variations* pour orchestre, sur un thème de Haydn.

En outre, des œuvres de J.-S. Bach : *Dialogue « Selig ist der Mann »* pour soprano (Mme d'Albert), basse (M. Kraus) et chœur; *Deuxième Concerto* pour trompette, flûte, hautbois et violon. De Beethoven, la *Neuvième Symphonie* et le *Concerto pour violon* (Joachim). De Mozart, le *Concerto en la majeur* pour piano (M. L. Borwick). Enfin, la *Symphonie inachevée* de Schubert.

Intercalées entre ces concerts symphoniques, deux matinées de musique de chambre, où nous avons entendu des quatuors de Haydn, Beethoven et Schumann, le *Quintette* op. 163 de Schubert, le *Sextuor* op. 18 de Brahms et le *Trio* pour clarinette, violoncelle et piano du même maître.

L'exécution des œuvres chorales et orchestrales, sous l'excellente direction de M. Fritz Steinbach, a été de tous points admirable. Le chœur — près de 400 voix — est remarquable par la sûreté de l'attaque et la netteté de l'accentuation autant que par la beauté et l'incomparable souplesse des voix. Quant à l'orchestre, le noyau en était formé par la célèbre chapelle grand-ducale qui fit tant parler d'elle, sous la direction de Hans de Bulow. Si je rappelle ici ce nom illustre, ce n'est pas pour faire tort à M. Steinbach, mais pour constater qu'ayant à sa disposition des éléments exceptionnels, il a eu le très grand mérite de les maintenir à leur hauteur et de les mettre en pleine valeur. Ces fêtes de Meiningen ont été pour lui un très grand et très légitime succès; des œuvres si diverses qui figuraient au programme, il a donné une exécution à la fois vivante et fouillée, vibrante d'émotion, où tout était à sa place, où rien n'était négligé et qui le classe, pour nous, au rang des chefs d'orchestre les plus en vue. Le *Requiem*, les symphonies de Brahms et la *Symphonie* de Schubert ont été particulièrement bien rendus et ont fait une impression profonde.

Parmi les solistes, la grande part du succès est allée tout naturellement à l'incomparable maître Joachim, qui, tant comme soliste qu'avec son merveilleux quatuor, a été l'objet d'ovations sans fin. Grand succès aussi pour Eugène d'Albert, qui m'a paru cependant moins bien disposé que d'habitude, et pour le pianiste anglais Borwick; qui a supérieurement joué le *Concerto* de Mozart et nous a donné, avec R. Hausmann et Mühlfeld (le célèbre clarinettiste dont le souvenir est resté si profond à Bruxelles), une magnifique interprétation du *Trio* de Brahms.

Une mention toute spéciale est due à MM. Klepel, Manigold, Gland et Eldering, de l'orchestre de Meiningen, qui ont exécuté d'une façon tout à fait remarquable le difficile concerto de Bach, dont la dernière partie a été bissée d'enthousiasme.

Quant aux chanteurs solistes, je regrette de devoir constater qn'ils n'ont pas été à la hauteur de leur tâche. L'art du chanteur, porté naguère si haut par Jenny Lind, Stockhausen, Mme Joachim et tant d'autres, serait-il en train de se perdre aussi en Allemagne?

Les fêtes se terminaient par deux représentations du *Fidelio* de Beethoven, dont on s'était beaucoup promis, mais qui ont été, en somme, une déception. On a fait fête, néanmoins, à Mlle Marie Joachim qui jouait le rôle d'Eléonore et qui a des qualités aimables de chanteuse et de comédienne.

Un petit musée Brahms avait été installé au Petit Palais de Meiningen. Il renfermait une collection très intéressante de lettres et de manuscrits, des études et des notices (parmi elle, les articles publiés dans le *Guide Musical*), un grand nombre de portraits et de photographies et plusieurs bustes du Maître, parmi lesquels un, très beau, de Maria Fellinger, à signaler à côté de celui dû au sculpteur Hildebrand, auteur du monument commémoratif.

NOUVELLES DIVERSES

M. Mascagni, avec un orchestre qu'il fait appeler l'orchestre de la Scala de Milan, mais qui est tout simplement un orchestre hybride, vient de commencer nne tournée de concerts dans l'Europe centrale. Il s'est fait entendre à Genève, à Carlsruhe, à Francfort, et il est en ce moment en Hollande. L'accueil fait au maëstro est très divers.

A Genève, on a trouvé qu'il ne dirigeait pas trop mal. A Carlsruhe et à Francfort, malgré les applaudissements de politesse d'un public facile à prendre, les impressions ont été plutôt défavorables. On reconnaît que les instrumentistes italiens jouent bien, mais que leur chef ne s'élève pas au-dessus de la moyenne des bons capellmeister de casinos et de jardins publics. M. Mascagni n'est pas maladroit, mais dans les œuvres sérieuses, telles que la *Symphonie pathétique* de Tschaïkowsky, il n'apporte aucune impression personnelle, et l'on a entendu cette œuvre autrement interprétée. Le gros succès de ses concerts est la *Träumerei* de Schumann! En Hollande, M. Mascagni a été accueilli avec délire.

— Au Théâtre-Lyrique de Barcelone vient de se donner une série de six grands concerts symphoniques dont les dates étaient fixées aux 19, 21, 26, 28, 31 octobre et 4 novembre. L'orchestre, composé de cent artistes, était placé, pour les quatre premières séances, sous la direction du capellmeister M. Gustave Kogel, chef d'orchestre des célèbres concerts du Museum à Francfort. Pour les deux derniers concerts, qui ne comprenaient que des œuvres de musiciens espagnols vivants, MM. Nicolau, Manuel Giro, Morera, Granados, Vives et Lamote de Grignon, les compositeurs ont dirigé eux-mêmes l'exécutiou de leurs œuvres.

— Sait-on à quoi l'empereur Guillaume II occupe, en ce moment, les loisirs de son séjour au château de Liebenberg? A préparer une version nouvelle d'*Obéron*. On a souvent critiqué le livret, d'ailleurs médiocre, sur lequel Weber a écrit ce chef-d'œuvre. L'empereur a cru servir la gloire du musicien en faisant remanier complètement le poéme, la mise en scène et même un peu la musique. Et, à cet effet, il s'est entouré de trois collaborateurs. Le major Lauff s'est chargé de récrire la pièce et de la mettre en vers; M. Schlar, chef d'orchestre du théâtre de Wiesbaden, a eu la mission de remplacer par des récitatifs les dialogues parlés et de composer la musique de ces récits à l'aide de motifs webériens; M. Kautzky, décorateur à Vienne, a reçu la commanude des costumes et des décors. Chaque soir, les collaborateurs de Guillaume II présentent au souverain le travail de leur journée, reçoivent ses observations et l'indication des changements à faire. On est fort curieux, en Allemagne, de connaître la version impériale d'*Obéron*; mais on n'est pas sans inquiétuqe. Il est évident due le major Lauff n'aura pu qu'améliorer le poéme; l'eût-il gâté, d'ailleurs, que le mal ne serait pas grand. Mais qu'aura fait de la musique le chef d'orchestre de Wiesbaden?

— M. Frédéric Cowen, le compositeur bien connu vient d'être élu chef d'orchestre de la Société philharmonique de Londres en remplacement de sir A. Mackenzie, qui avait résigné ses fonctions. M. Cowen a déjà été chef d'orchestre de cette Société de 1888 à 1892, mais il avait dû abandonner son emploi pour avoir violé le règlement qui interdit au chef d'orchestre de la Société philharmonique de jamais, sous aucun prétexte, adresser la parole au public. Déjà, en 1892, on avait trouvé le châtiment infligé à M. Cowen hors de proportion avec son forfait. Voilà les choses réparées.

NÉCROLOGIE

La semaine dernière, est mort à Bois-Colombes (Seine), à l'âge de quatre-vingt-deux ans, un des derniers survivants du drame, Jules Brésil, qui eut autrefois une véritable notoriété comme auteur et comme acteur.

Il a succombé, le 22 octobre, à une embolie. Le vieux comédien s'était retiré là depuis quelques années chez son fils, Léon Brésil

Il est l'auteur, en collaboration avec d'Ennery, des livrets de *Si j'étais Roi* et du *Tribut de Zamora*, et, seul, de la *Mandragore*, opéra-comique, dont Litolff écrivit la musique.

Jules Brésil avait quitté le théâtre vers 1875. Il était né à Paris en 1818.

— A Weimar est mort un vieux chanteur qui avait eu son heure de célébrité, la basse chantante Louis Zottmayr. Doué d'une voix tout à fait exceptionnelle et d'une belle prestance, il avait fait entre 1860 et 1880 les beaux jours de l'Opéra allemand. Sa réputation arriva à son apogée lorsqu'il fut choisi pour créer, dans *Tristan et Iseult*, le rôle du roi Marke. Son succès lors des fameuses quatre représentations de *Tristan* à Munich, sous la direction de Hans de Bulow, fut très grand. Malgré l'importance des sommes que le chanteur avait gagnées pendant sa longue et brillante carrière, il n'avait pas fait d'économies, et lorsque l'âge le força, en 1885, à se retirer de la scène, il était presque sans ressources. Zottmayr obtint finalement son admission dans la maison de retraite pour artistes des théâtres que M^me^ Seebach a fondée à Weimar, et il aurait pu y vivre avec tout le confort désirable ; mais un profond dégoût de la vie s'était emparé du vieil artiste, et il s'est pendu il y a quelques jours.

— A Stuttgard, est mort à l'âge de soixante-treize ans, le compositeur Wilhelm Speidel. Il était né le 3 septembre 1826 à Ulm et fut élève d'Ignace Lachner, à Munich. Après avoir été professeur de piano en Alsace et à Munich, il devint en 1855 directeur de musique à Ulm, et alla plus tard à Stuttgard où il fonda une école de musique. Depuis son séjour à Stuttgard, pendant plus de trente ans, Speidel fut aussi chef de l'orphéon *Liederkranz*. Ses compositions sont assez nombreuses.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉRO 45

VOLUME XLV

12 NOVEMBRE 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

irecteur-rédacteur en chef : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A Bruxelles, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A Paris, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

rance et Belgique : 12 francs ; Union postale : 14 francs. Pays d'outre-mer : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central,** rue des Sables, 17 ; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine ; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon ; M. Gauthier, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 45. 12 novembre 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

Ed. Schuré — Michel Brenet — Georges Servières — Hugues Imbert — H. de Curzon — Etienne Destranges — Julien Tiersot — Frank Choisy — H. Fierens-Gevaert — Albert Soubies — J. Houston Chamberlain — Ed. Evenepoel — Maurice Kufferath — Charles Tardieu — Marcel Remy — Ernest Thomas — Ch. Malherbe — Henry Maubel — Ed. de Hartog — N. Liez — I. Will — Ernest Closson — Oberdœrfer — J. Brunet — A. Wilford — William Cart — Marcel De Groo — L. Lescrauwaet — J. Derepas — G. et J. d'Offoël — L. Alekan — R. Duval-Den'lex — Nelson Le Kime — G. Samazeuilh — J. Dupré de Courtray, etc.

SOUVENIRS

SUR

RICHARD WAGNER

II

LA PREMIÈRE DE *TRISTAN ET ISEULT*

L'arrivée de Wagner à Munich, le débordement de la faveur royale qui tombait en cadeaux financiers sur le favori et en fêtes théâtrales sur la cité, avait produit un singulier effet sur la société munichoise. On avait perdu l'équilibre ; les têtes tournaient ; on se demandait si le monde était encore debout, si l'art, la royauté, la musique n'avaient pas été pris d'un même vertige. Les musiciens ne voulaient pas entendre parler de Richard Wagner ; les critiques n'y comprenaient rien. Les littérateurs, les pauvres poètes à une édition ne voyaient pas sans quelque jalousie l'enchantenr qui attirait à lui seul l'enthousiasme et le trésor royal. Des poétesses inédites se lamentaient. D'honnêtes bourgeois se demandaient s'il fallait admirer ou rire. Des bruits absurdes, de ridicules exagérations couraient dans le public. On parlait des bizarreries de l'artiste, de son dédain pour la foule, de ses folles dépenses et d'une grêle de comptes fantastiques qui tombaient chez le secrétaire du Roi. J'entendis des philistins se raconter avec terreur que Wagner avait soixante robes de chambre. J'écoutais ces conversations avec une grande surprise et je me demandais quelquefois si je n'étais pas tombé par hasard dans le royaume d'un prince des Mille et une Nuits, ensorcelé par un magicien dangereux. A peine sorti des bancs de l'école, je ne connaissais de Wagner que le chœur des pèlerins de *Tannhœuser*, pour l'avoir joué au piano. Du reste, je ne savais rien de ses œuvres et j'ignorais toutes ses théories. Mais je ne pouvais me défendre d'une secrète sympathie pour un homme qui avait le don de secouer tous les esprits et de bouleverser le monde. J'attendais donc avec impatience la première représentation de *Tristan et Iseult*, depuis longtemps annoncée. Comment le maître allemand allait-il traduire sur la scène la plus poétique, la plus passionnée des légendes celtiques ?

Le jour tant désiré arriva. La salle était bondée. Le Roi, âgé de vingt ans, parut seul, en costume civil, dans la grande loge royale surchargée de dorures, qui fait face à la scène. A ce moment, il rayonnait d'une beauté merveilleuse. Ses traits fins d'adolescent, son front bombé, encadré de che-

veux bruns et bouclés, ses grands yeux bleu foncé dont le regard était toujours dirigé vers le haut, brillaient d'un doux éclat. Toute sa personne respirait une exaltation calme et le plus pur enthousiasme. Des fanfares bruyantes, des vivats répétés le saluèrent; mais, les yeux perdus dans son rêve, il semblait ne point voir la foule qui l'acclamait. M. de Bulow leva son bâton de chef d'orchestre, et le prélude commença.

Il se développa tout entier sur le motif insinuant du philtre d'amour auquel répond la plainte d'un désir timide et languissant. La progression par laquelle ces deux phrases enlacées se répètent avec insistance et s'enhardissent en se développant jusqu'aux sonorités les plus aiguës, donne l'idée d'une tendresse partagée et grandissante. A mesure que se dressent les obstacles, elle monte aux dernières fureurs d'une passion exaspérée — et retombe tout à coup dans un accablement mortel pour expirer dans un soupir.

Mais la toile se lève sur le pont d'un navire transformé en tente par de riches étoffes. Une femme en robe blanche, les bras nus, les cheveux épars, un diadème d'or au front, sommeille sur un divan. C'est Iseult, fiancée au roi d'Irlande. Le navire vogue à pleines voiles, et Brangaine, la suivante, soulevant la tenture, regarde la mer radieuse pendant qu'un matelot chante, dans les cordages, une sauvage chanson d'amour.

Tous les musiciens connaissent aujourd'hui cet étonnant 1er acte de *Tristan et Iseult*, et bien des poètes l'admireront sans espérer l'égaler. L'amour, d'abord refoulé dans les couches profondes et pour ainsi dire inconscientes de l'âme des deux amants, y grandit de scène en scène, jusqu'à ce qu'il éclate fatalement et triomphalement à travers la haine et l'orgueil qui lui servaient de masque. C'est une merveille de psychologie musicale dans un chef-d'œuvre de passion. Je me souviens encore, comme si c'était d'hier, du saisissement et du trouble que j'éprouvai au premier cri d'Iseult qui se réveille en sursaut d'un sombre rêve. Elle invoque la tempête pour briser ce navire insolent qui la mène comme épouse au roi Marke, sous la conduite de Tristan, traître à l'amour. Situation, état d'âme, destin tragique, tout apparaît dans un éclair à ce premier cri de la fiancée en révolte. Une déclamation haletante, des bordées de sons désordonnés et frémissants, marquent les paroles entrecoupées d'Iseult.

Ce plongeon inattendu dans l'orchestre de Wagner me suffoqua. Je tombais là sans préparation dans sa dernière manière, dans sa plus audacieuse tentative. Il me semblait qu'on m'avait jeté en pleine bourrasque sur un navire en détresse dont j'entendais craquer toutes les jointures. J'étais secoué en tous sens, haché par les vagues et les coups de vent, aveuglé d'écume, assourdi de bruit. Livré à cet orchestre nerveux et bondissant, il me fut impossible au premier moment de me retrouver dans l'effervescence des motifs. Peu à peu cependant, je m'habituai à la manœuvre, je me familiarisai avec les ressauts de cet océan d'harmonie, et la lumière se fit dans son chaos apparent. Bientôt j'éprouvai quelque chose de nouveau et de surprenant. Mon regard, devenu visionnaire par le commentaire vivant de la musique, pénétrait dans le dedans des personnages. Ils devenaient *transparents* pour moi. Le tumulte qui agite l'âme passionnée d'Iseult : l'indignation, l'ironie, le désespoir, l'amour changé en haine clamant le suicide et la mort, tous les courants et sous-courants de la pensée, s'insinuaient en moi d'une si enlaçante persuasion, d'une si irrésistible violence — *que tout ce qui se passait en Iseult se passait en moi.*

J'étais entré dans cette illusion parfaite de l'art qui procure un complet oubli de soi. On ne critique plus, on subit la vie qui se communique. Le charme dura jusqu'à la fin de la représentation. Je suivis avec une émotion croissante la grande scène du 1er acte, où Iseult force Tristan à boire avec elle le philtre d'amour. Le saisissement des deux amants, après la coupe vidée, leur silence mortel où montent de longs frissons de tendresse, ce grand amour enfin déchaîné qui les amène aux bras l'un

de l'autre et qui éclate dans un hymne d'une exultation sans pareille — cet ensemble constitue l'un des effets les plus prodigieux du théâtre. — Des clameurs éclatent derrière la scène ; des fanfares retentissent : le vacarme des matelots envahit le pont du navire; ils annoncent l'arrivée du roi Marke, qui vient chercher son épouse — et le rideau tombe sur les amants à peine secoués de leur extase. La tragique réalité de la vie les a ressaisis. Mais on reste sous le sentiment d'un bonheur ineffable plus grand que cette fatalité. Quelque chose d'inexplicable et d'inouï est arrivé ; on l'a traversé, on l'a vécu : la fusion de deux âmes en une seule s'est accomplie sous vos yeux.

Je n'entrerai pas dans le détail de mes impressions. Elles allèrent s'élargissant et s'approfondissant avec le drame, comme les nappes d'un lac féerique sur lequel on glisse en barque et dont le miroir insondable reflète des golfes mystérieux et des pans du ciel étoilé. Je traversai comme en songe la merveilleuse nuit d'amour du second acte, d'une si mélodieuse et si vaste expansion, où les amants pénètrent graduellement dans l'au-delà de leur rêve, dans leur monde à eux, loin de la lumière du jour et des apparences trompeuses, jusqu'au moment où l'arrivée du Roi et de sa suite les ramène de nouveau à leur inéluctable destinée et les arrache l'un à l'autre. — Après ces transports surhumains, le troisième acte vous replonge dans l'abîme de le souffrance humaine. Nous assistons au martyre de Tristan exilé, blessé, malade dans son château de Bretagne, attendant Iseult pour mourir et l'attirant à lui de l'autre côté de la mer par la force magnétique de sa douleur et de son désir. Si, dans l'acte précédent, il y a l'ivresse et le mystère de l'amour heureux, il y a dans celui-ci la tristesse noire, la désolation navrante de la solitude et de la séparation. Aucun drame n'a donné une si puissante expression à la maladie de l'amour avec ses fièvres, ses abattements, ses hallucinations et ses frénésies. Dans cette formidable progression, on reste suspendu avec le héros entre la vie et la mort. Mais l'arrivée d'Iseult, son dernier baiser à Tristan qui expire, la transfiguration et l'évanouissement suprême de l'amante vous laissent dans une atmosphère d'apothéose, dans une sorte d'extase et de divin apaisement. Le rêve de l'âme s'est réalisé dans la tragédie de l'amour.

Cette représentation demeure dans mon souvenir la plus grande impression dramatique et artistique de ma vie. Je n'avais pas l'idée d'une telle intensité, d'une telle vérité d'expression dans l'idéal le plus exalté. Il faut dire que l'interprétation n'était pas moins extraordinaire que l'œuvre elle-même. Les rôles de Tristan et d'Iseult étaient joués par M. et M^me^ Schnorr de Karosfeld. Celle-ci rachetait un soprano un peu faible par un jeu remarquable et un tempérament suffisamment passionné pour son rôle. Quant à lui, il n'avait rien de l'acteur ; c'était un homme agissant dans toute la liberté de sa nature, c'était le héros lui-même des pieds à la tête. Tristan incarné. Sa haute stature, sa belle tête aux cheveux bruns bouclés faisaient oublier sa taille un peu forte. Ses yeux d'un bleu sombre s'allumaient souvent d'un doux éclat, comme si deux étoiles brillaient au fond. Quant à sa voix suave et riche, elle épanchait ses flots d'argent comme une fontaine inépuisable de mélodie. Geste, attitude, visage, tout en lui exprimait un profond enthousiasme contenu par un tempérament viril. Il unissait dans son jeu la noblesse et l'extrême énergie dans la passion à la plus grande douceur dans la tendresse. Fils d'un peintre illustre, Schnorr avait reçu une éducation supérieure. Au dire de Wagner, c'était un artiste complet, également doué pour la poésie et la musique, que la beauté de sa voix avait entraîné dans la carrière théâtrale. Avant de connaître personnellement le maître et à la simple lecture de la partition, Schnorr s'était épris du rôle de Tristan, qui passait non seulement pour incompréhensible aux yeux de tous les musiciens, mais encore comme hérissé d'insurmontables difficultés. « Avant de me connaître, dit Wagner, daus le bel article qu'il a consacré à

la mémoire de Schnorr (1), mon ami avait eu de lui-même la compréhension idéale de mon œuvre et se l'était assimilée. Toutes les fibres de ce tissu d'âme, il les avait comprises, les moindres allusions à un mystère psychique, il les avait saisies et ressenties avec la plus grande délicatesse... Quand je le vis pour la première fois, me rendant compte des dons illimités de cet être, je ressentis une appréhension tragique pour sa destinée. » R. Wagner avait donc trouvé dans ce superbe jeune homme un interprète qui surpassait toutes ses espérances. Aussi l'appelle-t-il « un héros du chant parvenu à la suprême maîtrise ». Et il ajoute : « Il devint pour moi le type du style que j'avais rêvé, dans le chant comme dans le jeu... Par mes rapports avec Schnorr, je compris l'action réciproque et féconde que peut créer une intimité cordiale entre deux artistes également doués, lorsque leurs dons se répondent et se complètent parfaitement. Cette merveilleuse représentation de *Tristan* m'ouvrit des perspectives nouvelles sur mes œuvres, et, rarement, jamais peut-être un artiste n'a-t-il pu jeter un si profond regard dans ses propres créations. Il s'ensuit un saisissement sacré, devant lequel le silence seul est possible. » — Wagner raconte ensuite qu'à la répétition de la grande scène du troisième acte, après la malédiction du philtre d'amour, qui en est le point culminant et qui exige un effort inouï de voix et de passion, il fut submergé d'émotion, il s'élança vers son interprète et l'embrassa avec ces mots : « Je ne puis rien te dire ; tu as réalisé mon idéal ! » Et ce fut tout. Jamais plus le maître et son interprète ne reparlèrent de cette scène. De temps à autre seulement, Wagner plaisantait Schnorr et lui disait : « Ecrire le troisième acte de *Tristan* n'est rien, mais l'entendre chanter par Schnorr, voilà le difficile ! » Pour donner une idée de la puissance du chant et du jeu de l'acteur, Wagner résume ses impressions en disant que l'orchestre de *Tristan*, avec ses complications prodigieuses de motifs et son fleuve d'harmonies torrentueuses, « disparaissait devant le chanteur — ou plutôt semblait contenu dans sa parole vivante ».

La pièce finie, le public appela l'auteur. Quand la toile se leva, un homme de petite taille apparut entre les hautes figures de Tristan et d'Iseult, auxquels il donnait la main. Son visage était fiévreux et pâle. Il s'inclina d'un air sévère devant le public, puis, se tournant vers ses interprètes, il leur secoua la main à plusieurs reprises, comme pour reporter sur eux la meilleure part du succès. Je ne savais rien alors des rapports de Wagner avec son chanteur, ni du merveilleux concours de circonstances qui avait rendu possible cette représentation. Mais j'eus le sentiment d'avoir assisté à un grand événement, à une sorte de miracle d'art.

(*A suivre.*) Ed. Schuré

(1) *Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Karolsfeld*, Gesammelte Schriften und Dichtungen, VIII.

LES CONCERTS EN FRANCE

pendant le XVIIIe siècle

(SECONDE PARTIE)

(Suite. — Voir le dernier numéro)

III

La multiplicité des petits concerts était un signe visible de la diffusion de la culture musicale dans toutes les classes de la société. On constatait aisément que le goût de la musique devenait universel et que, grâce à l'établissement fréquent de nouveaux concerts à Paris et en province, la profession de symphoniste devenait fort bonne (1).

Le peuple, exclu de ces assemblées, avait une fois l'an accès gratuit au grand concert de musique instrumentale que, depuis la fin du règne de Louis XIV, l'Académie royale de musique donnait le 24 août, veille de la Saint-Louis, dans le jardin des Tuileries. Un feu d'artifice y servait d'in-

(1) *Mercure*, avril 1727, p. 747.

termède. Le Roi, pour y assister, prenait place sous un dais que l'on dressait sur la terrasse, et d'où il répondait aux acclamations des « gens de considération » que ce concert « ne manquait jamais d'attirer », et de la foule qui se mêlait à eux, puisque ce jour était le seul où « le peuple, les soldats et les domestiques » entraient dans ce jardin (1). Les symphonies de Lully, c'est-à-dire ses ouvertures et des airs de danse choisis dans ses ballets, formèrent pendant près d'un siècle le répertoire principal de ce concert en plein air, qui se renouvelait exceptionnellement, en dehors de la Saint-Louis, pour célébrer un événement national. La naissance du Dauphin, en 1729, occasionna une semblable audition. Les « sujets », les chœurs et les instrumentistes de l'Opéra y exécutèrent des morceaux spécialement appropriés à la circonstance : le chœur « Que la trompette éclate », tiré des *Stratagèmes de l'amour*, de Destouches; celui de *Phaéton*, de Lully, « Que les mortels se réjouissent »; des airs de ballets de Lully, de Destouches, et de Rebel, et pour finir « trois Vive le Roy en faux-bourdon, avec trompettes et timbales » (2).

A la cour, un nombreux personnel musical fonctionnait officiellement; mais Louis XV n'accordait guère aux musiciens que la part d'attention distraite et polie jugée indispensable par l'étiquette. Après son mariage avec Marie Leczinska (4 septembre 1725), il se déchargea volontiers sur cette douce et timide princesse du soin de présider aux auditions de cour; les « concerts de la Reine » furent imaginés pour remplacer les « appartements » d'autrefois; cinq ou six fois par mois, à Versailles, à Marly, les « ordinaires de la musique de la chambre » et les « cantatrices du concert de la Reine », réunis sous la conduite du surintendant en semestre, exécutaient, acte par acte, des opéras tout entiers, empruntés au répertoire courant de l'Académie de musique, et surtout à celui particulier desdits surintendants : car chacun d'eux, lorsqu'il prenait son semestre, s'empressait d'épousseter ses partitions et de les substituer à celles de son collègue. Qu'on lui servît d'ailleurs les opéras classiques de Lully ou ceux de Destouches ou de Colin de Blamont, Marie Leczinska s'en souciait peu et s'en apercevait à peine. « La Reine dit qu'elle aime la musique, écrit le duc de Luynes, et en effet il y a des opéras qui lui plaisent et de petits airs pour la vielle; mais elle aime encore mieux le cavagnole, quoiqu'elle n'en convienne pas (1). »

L'occasion où elle marqua jamais le plus de satisfaction, ce fut aux charlataneries imitatives du musicien Jacques Lœillet; elles sont ainsi décrites par un contemporain : « Le 1er de ce mois (août 1727), le sieur Lœillet, musicien de l'électeur de Bavière, qui possède divers instruments, et qui sçait les allier avec un talent admirable, divertit beaucoup la Reine et toute sa cour. Il commença par le basson, le violon, la flûte allemande, la flûte douce, la flûte à voix (*sic*), en faisant deux parties, et le hautbois. Il passa ensuite derrière un paravent, et chanta un motet à quatre parties, accompagné d'un violon et de deux flûtes. Le sieur Lœillet fit entendre, après, les deux flûtes et une voix qui chantoit la basse, à quoi un grand chœur de musique succéda. Il parut interrompu par une querelle et batterie, où l'on croyoit entendre des cris de femmes et d'enfants, le bruit que font des hommes, l'épée à la main, et le tumulte que pourroient faire quarante personnes, qu'on entendroit crier au secours, au guet, et l'arrivée du guet à pied et à cheval. La Reine, ne pouvant s'imaginer qu'un homme seul pût faire tant de différentes parties, fit entrer le sieur Lœillet dans sa chambre en présence de tout le monde, et S. M. loua beaucoup un talent si extraordinaire ». Elle voulut donner au Roi le même spectacle, et Lœillet dut

(1) *Mercure*, août 1719, p. 166; septembre 1726, p. 2153; septembre 1733, page 2073. — *Journal historique* de l'avocat Barbier, édit. de la Société de l'hist. de France, t. IV, p. 459; — *Journal* du marquis de Dangeau, édit. Soulié, t. XVII, p. 369.

(2) *Mercure*, septembre 1729, p. 2021.

(1) *Mémoires* du duc de Luynes, tome VII, p. 266. On sait que le cavagnole était un jeu de cartes.

recommencer le lendemain ses prouesses (1).

On ne dit pas si la récompense fut en proportion du succès, et si le musicien s'en montra plus content que la Cuzzoni de sa boîte d'or; les états de la maison du Roi nous apprennent seulement que Jacques Lœillet reçut un brevet « de hautbois de la chambre du Roi et écurie de Sa Majesté » (2). N'eût-ce pas été grand dommage de laisser cet homme précieux retourner chez l'électeur de Bavière?

Au bout de dix ans que le concert des Tuileries existait, la Reine manifesta le désir d'en avoir « une image ». L'étiquette ne permettant pas aux souverains de se rendre à Paris pour d'autres spectacles que celui de l'Opéra, — et encore de façon tout exceptionnelle, — il fallut que Destouches, surintendant en semestre, organisât dans les appartements de Versailles une imitation du Concert spirituel; il eut soin, bien entendu, de prendre parmi ses propres ouvrages les deux motets que les musiciens de la chapelle du Roi, unis à ceux de la chambre, exécutèrent le 23 mars 1735 (3). La curiosité de la Reine fut d'autant plus vite rassasiée, qu'elle entendait constamment les mêmes œuvres à la chapelle. Une nouvelle expérience fut faite en 1740. Cette fois, un concerto de Guignon se plaça entre un grand motet de Destouches et deux de Mondonville (4).

Décidément, la bonne Reine inclinait davantage vers des choses moins ardues. En octobre 1746, à son concert, à son dîner, « la demoiselle Marianne, allemande », lui fit un sensible plaisir en chantant « des airs italiens, allemands, espagnols et français, imitant avec sa voix les accompagnements, avec beaucoup d'art (5) ». C'était presque aussi beau que Lœillet.

(*A suivre.*) MICHEL BRENET.

(1) *Mercure*, août 1727, p. 1905.

(2) Il mourut en 1746, et le Roi fit don à sa veuve d'une pension de trois cents livres. — Il est inutile d'ajouter que Jacques Lœillet n'a de commun que le nom avec Jean-Baptiste Lœillet, cité par Fétis d'après Hawkins.

(3) *Mercure*, mars 1735, p. 594.

(4) *Mercure*, avril 1740, p. 787.

(5) *Mercure*, octobre 1746, p. 170.

L'ABNÉGATION DANS L'INTERPRÉTATION MUSICALE

« Être *allemand*, — disait Richard Wagner, dans des articles publiés au printemps 1868 par la *Süddeutsche Presse* sous le titre : *Deutsche Kunst und deutsche Politik* et traduits la même année par le *Guide musical*, — être *allemand* signifie : faire la chose dont on s'occupe pour l'amour d'elle-même et pour la joie qu'on y trouve; le principe opposé, le système d'utilité suivant lequel on fait une chose dans un but en dehors d'elle, se présente, au contraire, comme un principe étranger. Cette vertu des Allemands concorde avec le théorème le plus élevé de l'esthétique, à savoir que l'absence de visée extérieure est une condition de la beauté : ce qui n'a pas de but se trouvant à soi-même son propre but, sa nature est supérieure à tout ce qui est vulgaire, à tout ce qui est jugé s'adapter à la poursuite de fins de la vie pratique... »

Cet esprit de désintéressement, d'abnégation artistique, que, dans son aride phraséologie à la Feuerbach, le poète du Renoncement parsifalesque nous désigne comme essentiellement germanique, chacun de nous l'a reconnu chez les chanteurs et les musiciens d'outre-Rhin (1). Mais l'on aime à être confirmé dans ses observations. Aussi sommes-nous heureux d'avoir vu récemment l'*Art Moderne* lui-même, organe de l'Art nationaliste en notre pays, proclamer comme nous quelle distance sépare les artistes belges et français des artistes allemands dans l'exécution du drame lyrique, et ce dans un *leading article* dû à la plume autorisée de M. Octave Maus, retour d'une excursion en Allemagne (1899, pages 317 et 318).

Il doit être bien entendu, n'est-ce pas? que nous pouvons généraliser ce que l'*Art Moderne* nous dit en si bons termes des exécutants du drame lyrique. Car ceux-ci ne sauraient être présentés comme une exception isolée au sein de leur race ou de leur milieu. Les mêmes observations sont évidemment applicables aux interprètes de toute musique vocale ou instrumentale, et spécialement de musique de chambre.

Aussi bien, ce qui distingue les *Kammermusik-Abende* de nos séances de quatuors, c'est pareille-

(1) Pour ma part, j'ai eu la joie de le signaler en maintes occasions, notamment, ainsi que chacun l'ignore, dans deux volumes d'études sur la Terre germanique. J'en soulignais naguère encore, ici même (15 janvier 1899), les heureux effets à propos de l'interprétation de la musique de chambre. Et à ce sujet, ce m'a été une satisfaction très douce de recevoir de différents artistes les marques d'une adhésion formelle et sans réserve.

ment qu'ils nous font éprouver avant tout l'impression d'un ensemble harmonieux, d'une mise au point amenée au degré où toutes les parties se fondent et convergent vers cet objectif unique : la fidèle restitution de la pensée de l'auteur. En deçà du Rhin, pas plus au concert qu'au théâtre, nous ne sentons entièrement s'effacer en nous l'impression d'un concours ou, si vous voulez, d'une concurrence, d'un *struggle for life* où rivalisent les instrumentistes : c'est souvent aussi à qui se fera valoir davantage, poussera son Moi impérieux au premier plan, « tirera à soi la couverture », ou, même, fera admirer la sonorité, l'éclat, le mordant de son instrument. Cette sensation, les exécutions allemandes ne la donnent point. Tous les éléments interprétatifs s'y efforcent unanimement vers l'homogénéité d'expression ; par une entente tacite, chacun se cantonne dans les frontières de son rôle, sans chercher à s'étaler au dehors ; nul ne se met en quête d' « effets » qui détournent l'attention en sa faveur, nul ne veut surenchérir sur ses collègues, ni les éclipser par la manifestation d'une intempestive virtuosité. Il en résulte, quel que soit, d'ailleurs, le mérite personnel des interprètes (parfois bien inférieur à ce qu'il est chez nous), un équilibre parfait, où le caractère charmant d'intimité de la musique de chambre ne court pas risque d'être aboli. Et l'harmonieuse Beauté, ainsi engendrée, fait jaillir en nos âmes l'ineffable émotion de la pure musique, ce sentiment profond, intérieur entre tous, cette puissance mystérieuse, révélatrice, qui va droit toucher au fond de notre être et éveiller les sublimes idéalités portées en nous.

J. G. Freson.

Chronique de la Semaine

PARIS

DAPHNIS ET CHLOÉ

Comédie lyrique en trois actes de MM. Jules et Pierre Barbier, musique de M. Henri Maréchal. première représentation au Théâtre-Lyrique le 8 novembre 1899.

Nous ne connaissons rien de plus délicieusement païen que les *Pastorales de Longus*, revues par Paul-Louis Courier, d'après la traduction d'Amyot, sur le manuscrit des moines du Mont Cassin, à Florence. Cette églogue de *Daphnis et Chloé*, en laquelle « la grâce de l'expression et la naïveté des peintures se font admirer dans l'extrême simplicité du sujet », est une histoire d'amour juvénile dont la traduction musicale nécessite une touche fine, raffinée et poétique. Les charmantes descriptions de l'île de Lesbos, la passion naissante et qui s'ignore de Daphnis et Chloé, les événements qui viennent à la traverse de leurs amours, les mystérieux murmures de la forêt consacrée aux nymphes, le bourdonnement des abeilles, le gazouillement des oiseaux, le bêlement des agneaux, le bruissement des cigales, les aubépiniers en fleurs, tout cela pouvait-il être transporté du roman de Longus sur la scène sans perdre son parfum d'antiquité? MM. Jules et Pierre Barbier ont fait de leur mieux pour serrer de près le texte de Longus et ils ont développé en trois actes cette pastorale, que nous avions vue déjà réduite en un seul au théâtre de l'Opéra-Comique, le 14 décembre 1897, avec texte de M. Raffalli et musique de M. Busser. On peut se demander si le livret de MM. J. et P. Barbier aura porté plus de bonheur à M. Henri Maréchal.

Ancien prix de Rome de 1870, ce compositeur a déjà donné au théâtre plusieurs œuvres, tels les *Amoureux de Catherine* (1876), *La Taverne des Trabans*, à l'Opéra-Comique (1881) et *Déidamie* à l'Opéra (1893), qui laissaient entrevoir l'habileté technique du musicien, mais aussi un manque absolu de relief. Dans cette partition nouvelle, on retrouve, avec les mêmes qualités, les mêmes défauts. Nous en découvrons même un beaucoup plus grave, celui de n'avoir pas donné à la pastorale de Longus la couleur archaïque qu'elle réclamait. La musique écrite par M. H. Maréchal pour *Daphnis et Chloé* pourrait aussi bien s'appliquer à un texte moderne. Autre remarque : Pourquoi avoir introduit dans cette page l'élément bouffe, alors que, ni dans l'œuvre de Longus, ni même dans les vers des librettistes, on ne trouve la note joviale? Il serait facile de citer, à l'appui de notre dire, le récit de Dryas, à l'acte II : « O la flûte pastorale », qui est traité en morceau d'opérette, alors que le texte ne l'indiquait nullement.

L'habileté de main de M. H. Maréchal se montre très nettement dans de petits traits de violon, de jolies « envolées » de flûte, de gracieux soupirs de hautbois. L'orchestre est discret, mais un peu menu, haché; nous aurions voulu plus d'unité, et surtout de couleur locale. En regrettant qu'il ait versé dans l'opérette et sans lui reprocher de n'avoir pas cherché à s'inspirer de *Tristan et Iseult* (ce qui n'était pas le cas), nous aurions eu plaisir à trouver dans *Daphnis et Chloé* moins de réminiscences d'un maître français, Charles Gounod, qui « hypnotisa » en son temps autant de compositeurs que Wagner en a fanatisé à l'époque actuelle. Les plus jolies pages (et il y en a) font songer involontairement à *Philémon et Baucis*.

M^lle^ Leclerc, une transfuge de l'Opéra-Comique, chante avec souplesse et charme ; la voix est juste et très pure. M. Andrieu, qui lui donnait la réplique dans le rôle de Daphnis et qui est sorti récemment du Conservatoire, a ténorisé sans grande vigueur; les notes sont quelque peu voilées. M. Soulacroix (Philétas) a semblé moins sûr de lui que dans certaines pièces du répertoire. Il faut

signaler, par exemple, comme une rareté, l'excellente diction de M. Bourgeois (Dryas). La nymphe Echo, en la personne de Mlle Frandaz, n'a pas toujours chanté juste. Enfin, l'orchestre, sous la direction d'un chef que nous ne connaissons pas, a manqué de précision.

Le public, on doit le dire, a accueilli avec faveur l'œuvre de MM. Barbier et Maréchal, applaudissant surtout les parties bouffonnes, que nous regrettons. HUGUES IMBERT.

LA VISION DE DANTE

Poème lyrique pour soli, chœurs et orchestre. Poème de MM. Eugène et Edouard Adenis, musique de M. Max d'Ollone. Œuvre couronnée en 1899 (prix Rossini). Exécution par la Société des Concerts, le 5 novembre 1899 (1).

Fraîche et charmante, reflet gracieux et intelligent des conseils du maître Massenet, cette partition de la *Vision de Dante*, qui a obtenu le prix Rossini en 1899 et que viennent d'exécuter en la salle du Conservatoire, avec éclat et en présence d'un public choisi, l'orchestre et les chœurs de la Société des Concerts, sous l'habile direction de M. Paul Taffanel. Ils sont là plusieurs jeunes prix de Rome, retour de la Villa Médicis ou près d'en revenir, qui donnent l'espoir d'une jolie floraison musicale. Nous ne citerons aujourd'hui que MM. Rabaud et Max d'Ollone; on ne peut séparer Oreste et Pylade.

M. Henri-Benjamin Rabaud est l'ancien de M. Max d'Ollone, puisqu'il est né en 1873 et qu'il obtint le grand prix de Rome en 1894, alors que la naissance du second date de 1875 et que le premier grand prix ne lui fut décerné qu'en l'année 1897. Nous croyons M. Rabaud appelé à écrire de belles pages symphoniques, si nous nous souvenons bien d'une intéressante *Symphonie* en *ré* mineur exécutée aux Concerts d'Harcourt, d'un certain quatuor à cordes assez suggestif et, surtout, de la *Procession nocturne*, poème symphonique, commentaire musical du *Faust* de Nicolas Lenau, dont la haute envergure révéla à tous un musicien d'avenir.

M. Max d'Ollone, lui, nous semble plutôt destiné à écrire des œuvres de théâtre. Ce fut un talent précoce puisque avant même d'avoir achevé son stage à la Villa Médicis, il avait livré au public plusieurs compositions, parmi lesquelles on peut citer *Jeanne d'Arc à Domrémy*, scène lyrique avec chœurs et soli. *La Vision de Dante*, poème lyrique pour soli, chœurs et orchestre, lui a valu le prix Rossini (1899). Le poème de MM. Eugène et Edouard Adenis, d'après la *Divine Comédie*, est divisé en trois cantiques avec prologue et épilogue. C'est, pour le premier et le second cantique, le voyage de Dante et de Virgile en enfer et en purgatoire et, pour le troisième, la rencontre de Dante et de Béatrix au paradis. Les vers sont bien frappés et ne pouvaient qu'inspirer le musicien. L'écriture de M. d'Ollone est très experte : nul trou dans cette assez longue partition. L'orchestre pittoresque et descriptif ainsi que les chœurs sont toujours intéressants; on sent que le jeune compositeur est maître de lui et que son invention mélodique et harmonique ne lui cause aucune peine ; avec cela, un grand souci de l'union parfaite de la musique aux paroles. Avec lui, on a de suite la sécurité dans le plaisir. Ne croyez pas toutefois qu'il n'ait pas recours de temps à autre à certaines audaces; mais ce sont de ces audaces, qui n'engendrent pas la fatigue chez l'auditeur. On voudrait seulement rencontrer chez lui un style plus personnel. Il nous répondra qu'il est encore bien jeune et que Beethoven, avant d'être lui-même, s'inspira de Mozart. Nous n'en disconvenons pas. M. d'Ollone se dégagera un jour de son maître Massenet, — ce qui ne veut pas dire qu'il ait mal fait en le prenant pour modèle à ses débuts.

La partition de la *Vision de Dante* renferme, en effet, des parties absolument réussies. On a beaucoup remarqué et applaudi le chœur du prologue, sans accompagnement au début, évoquant le lointain souvenir du beau chœur de *Roméo et Juliette* de Gounod, — l'énergique accentuation des cordes précédant la voix du Dante : « Par moi l'on va dans la cité de deuil », — le contraste frappant entre la scène vigoureuse des démons et celle, très adoucie, des Limbes, — la phrase délicieuse à l'unisson de Francesca et Paolo : « O jours heureux », — la grâce avec laquelle le violon solo enlace la voix de Paolo : « Nous lisions tous les deux en un riant jardin », — toute la fin de cette scène III, — la conclusion de la scène IV, rappelant l'*Invocation de Thaïs*, le début mystique du purgatoire avec les voix des pécheresses et des pécheurs : *Agnus Dei qui tollis peccata mundi*, et toute la suite, qui est d'une véritable grandeur. A noter aussi la chaleur des thèmes de Virgile et l'austérité de ceux du Dante. Dans le tableau où la sirène apparaît sous les traits de Béatrix, il faut remarquer avec quelle adresse le jeune musicien a accentué le mouvement jusqu'au moment où Virgile arrachant le voile de la sirène, Dante ne voit plus qu'un spectre au visage décharné. La fin de cette scène, avec l'adjonction de l'orgue, des trompettes....., est fort saisissante. Enfin, la très chaleureuse phrase de Dante au début du troisième cantique (le paradis) est d'une bonne venue et, certes, elle n'était pas facile à écrire! La conclusion du paradis et le chœur de l'épilogue accusent chez l'auteur une maîtrise déjà grande.

L'interprétation fut parfaite, grâce à la belle direction de l'orchestre et des chœurs par M. P. Taffa-

(1) Partition piano et chant, Enoch et Cie, éditeurs à Paris.

nel, au joli style de Mlle Lovano, à l'excellente diction et aux belles voix de MM. Rousselière, Riddez et Geyre. HUGUES IMBERT.

A L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

La séance annuelle de cette année offrait ceci de particulièrement attrayant que, l'Académie ayant décerné deux grands prix de musique, les deux « scènes lyriques » ont été naturellement exécutées toutes deux, l'une au début, l'autre à la fin de la séance. On se souvient peut-être qu'aucun grand prix n'avait été accordé l'an passé; c'est de quoi a bénéficié cette fois M. Ch. Malherbe, à qui la bourse vacante a échu. A dire vrai, il peut se vanter d'avoir eu de la chance; car ce n'est certes pas cette année encore qu'il eût pu disputer la première place, qu'occupe M. Levadé. Ces deux œuvres ne souffrent aucune comparaison. La première est d'un bon élève et fait preuve de recherches et d'efforts, mais c'est tout. La partition de M. Levadé, au contraire, sort nettement de la moyenne et montre un véritable souffle lyrique, capable d'inspiration et de charme, dirigé par un esprit net, clair, spontané. Et voilà qui est d'un bon augure pour l'avenir. Nous joignons volontiers de sincères compliments aux applaudissements dont maîtres et élèves ont souligné, avec le public, chacun des morceaux. Le sujet de la « scène » était la légende de la nymphe de Diane, *Callirhoé*, aimée d'Apollon, et l'auteur M. Eugène Adenis.

Mais l'esprit avait encore d'autres régals en cette petite fête, sur lesquels il n'est pas hors propos de nous arrêter un instant ici. C'est la *Notice sur la vie et les œuvres de Charles Garnier*, lue par M. Gustave Larroumet, secrétaire perpétuel. Chacun sait que peu de figures étaient aussi intéressantes à étudier, aussi attachantes même que celle de Charles Garnier, l'architecte de l'Opéra, et parler de lui devait déjà porter bonheur. Aussi est-ce des plus justes applaudissements que cette lecture a été constamment soulignée; jamais, peut-être, il n'était sorti de la plume de l'élégant critique rien de plus intéressant, de plus spirituel et de mieux tourné.

Garnier, comme artiste, fut non seulement très grand dans son art, mais véritablement et souverainement digne de ce beau nom d'artiste. Or, plus encore que parmi nos musiciens, dont tant sont d'excellents ouvriers et si peu de vrais artistes, c'est-à-dire d'un génie personnel et spontané, parmi les architectes les bâtisseurs sont innombrables et les artistes rares. Garnier joignait à la science la plus consommée, la fantaisie et l'originalité la plus libre, la moins entravée par les exigences pratiques du métier. Positivement, sous sa main, suivant l'antique expression, il donnait la vie aux pierres, il rendait souple et ductile la rigidité des lignes. Les critiques que nous entendons faire de sa salle de l'Opéra, parmi les exigeants en musique, tombent d'elles-mêmes dès qu'on se place au seul point de vue de l'art, comme elles restent d'ailleurs vaines et injustes si l'on se reporte au programme que Garnier avait à suivre; et l'œuvre totale reste le monument le plus artistique en tous points de notre architecture française contemporaine. H. DE CURZON.

CONCERTS COLONNE

En l'absence de M. Colonne, M. Louis Laporte, second chef d'orchestre des concerts du Châtelet, nous a donné une excellente audition de l'ouverture de *Patrie* et de la Chevauchée des Walkyries. Ces deux œuvres encadraient le reste du programme, où figuraient encore les deux compositions de Saint-Saëns données dimanche dernier, son grand *Duo* et son *Scherzo* pour deux pianos; mais cette fois l'auteur était remplacé par M. Alfred Cortot, élève de M. Diémer. L'exécution n'en a pas été moins bonne : le maître et l'élève ont charmé le public. J'engagerai toutefois M. Cortot à se corriger d'une habitude détestable, celle de retirer brusquement la main gauche et de la laisser pendre inerte le long de son tabouret, chaque fois que la présence de cette main sur le clavier n'est pas nécessaire.

Immense succès du jeune violoniste Jacques Thibaud qui a joué avec beaucoup de délicatesse, une grande pureté et une puissance de son remarquable la *Havanaise* de Saint-Saëns. Le public, au paroxysme de l'enthousiasme, l'a rappelé jusqu'à sept fois; et la presse est unanime à proclamer son triomphe en des termes qui feraient supposer que le jeune artiste est désormais un virtuose incomparable et qu'il ne lui reste plus rien à apprendre. Mais que dira-t-on de lui, quel accueil lui fera-t-on plus tard, lorsque, dans dix, quinze ou vingt ans, il sera en pleine possession de tous ses moyens et dans le complet épanouissement de son talent, puisqu'on épuise déjà aujourd'hui pour lui la série des épithètes les plus laudatives et que le public lui fait des ovations telles que n'en ont peut-être jamais connu les plus grands maîtres de l'archet ? Souhaitons que ces manifestations exagérées de la presse et de l'auditoire ne grisent pas trop vite le jeune et très intéressant artiste et ne nuisent pas à son avenir.

La partie la plus importante et la plus intéressante du concert était, à coup sûr, l'exécution des fragments de *Pêcheur d'Islande*, œuvre de M. Guy Ropartz, dirigée par l'auteur lui-même. Ecrite primitivement pour accompaguer le drame de Pierre Loti, cette œuvre a été reprise et remaniée par le compositeur et se présente aujourd'hui sous l'aspect de deux suites symphoniques. La seconde seulement, qui comprend trois parties, a été donnée au concert de dimanche dernier. C'est la Mer, admirable tableau musical, d'une poésie triste, douloureuse; c'est ensuite une scène d'amour, simple et touchante idylle de deux cœurs

naïfs; ce sont enfin des danses villageoises composées sur des motifs populaires de la Bretagne, où la gaîté peu expansive est plutôt contenue et comme voilée de tristesse. Si cette dernière partie a obtenu le plus de succès auprès de l'auditoire. les deux autres ne lui sont pas inférieures. Les thèmes choisis par le compositeur sont souvent peu variés; mais il sait les développer avec une habileté rare, un goût remarquable et une connaissance parfaite de toutes les ressources de l'orchestration. C'est là surtout que se révèle le disciple de l'école de César Franck.

En voyant au pupitre du Châtelet M. Guy Ropartz, qui dirige avec tant d'intelligence et d'activité le Conservatoire de Nancy, où il a su fonder une Société musicale dont les programmes rivalisent avec ceux des concerts Colonne et Lamoureux, je me disais qu'il existe encore en province des directeurs de conservatoire dépourvus d'initiative, incapables d'écrire une page de musique, et inhabiles à tenir un bâton de chef d'orchestre; j'en pourrais même citer un exemple fameux. Mais ne sommes-nous pas encombrés de jeunes prix de Rome dont on ne sait que faire et qui ne savent que faire? Que ne les place-t-on à la tête de ces établissements? Ils y feraient une besogne utile pour eux et pour ceux qui les entoureraient, et cela en se conformant tout simplement au programme mis en pratique depuis cinq années dans la ville de Nancy par M. Guy Ropartz.

Ernest Thomas.

⚜

A l'Opéra-Comique, on a repris, presque sournoisement (de peur des critiques) le *Fra Diavolo* d'Auber, oublié depuis quelques six ans, et il s'est immédiatement trouvé un public chaud et amusé pour l'applaudir jusqu'à trois fois par semaine. Vous savez que si l'on raille les amateurs du vieux répertoire, on est forcé de reconnaître qu'ils sont tout de même en nombre, voire en majorité. Or, pour *Fra Diavolo*, dont, après tout, les qualités de verve et d'esprit, libres et spontanées, ne sont point tant à dédaigner, on sait aussi que c'est une pièce qui ne quitte jamais les répertoires allemands, entre Mozart et Wagner. M. A. Carré a monté l'œuvre avec ses soins habituels, et MM. Clément, Carbonne et Grivot; Mlles Marignan et Pierron, la jouent avec entrain. Ce sont des artistes qui sont bien dans leurs rôles, des artistes de répertoire, et cela se voit. Mlle Marignan, en particulier, a tout à gagner à ne pas sortir de ce genre-là.

H. de C.

⚜

Deux débuts, lundi dernier, dans *Lakmé* de Léo Delibes, à l'Opéra-Comique. Mlle Relda, une élève de Mme Ed. Colonne, est un charmant petit oiseau qui gazouille à ravir, pour lequel les vocalises les plus difficiles ne sont qu'un jeu. La voix manque peut-être de puissance; mais elle est d'une grande limpidité. Son style est irréprochable. Aussi lui a-t-on fait un très chaleureux accueil, surtout dans l'« air des clochettes » qu'elle détailla à ravir. Elle semblait toute mignonne aux côtés de M. Clarence, un artiste de haute stature qui a fait, lui aussi, un assez bon début dans le rôle de Nilakantha. M. Clarence est Américain et c'est probablement l'émission des paroles qui le gêne quelque peu; car sa voix n'a pas toute l'ampleur qu'elle pourrait atteindre. Nous sommes persuadé qu'elle se modifiera par l'étude. M. Clarence a du reste fort bien dit les stances de Nilakantha.

Revenant à Mlle Relda, nous ne pouvons que féliciter Mme Colonne des excellents conseils qu'elle lui donna.

BRUXELLES

La première matinée des Concerts populaires a été triomphale et pour l'admirable chanteur bayreuthois Anton Van Rooy, et pour le maître Richard Strauss, qui avait obligeamment accepté de remplacer M. Joseph Dupont au pupitre.

Ce n'est pas sans un sentiment de vif regret que les habitués des « Populaires » ont appris l'indisposition qui éloigne momentanément de son poste de combat celui qui, depuis plus d'un quart de siècle, a été l'âme de ces concerts. On est heureux de penser que cette indisposition n'est que passagère et que bientôt l'on reverra Joseph Dupont à la tête de son bel orchestre.

Sous la conduite de Richard Strauss, cet orchestre a été dimanche superbe de sonorité, d'ensemble, de vigueur rythmique, de souplesse dans les nuances, autant dans la *Symphonie héroïque* de Beethoven, dont la *marche funèbre* et le *scherzo* ont été interprétés de la façon la plus exquise que dans le *Don Juan* du jeune maître bavarois, un poème symphonique déjà entendu à Bruxelles, mais qu'on n'avait pas encore rendu ici avec autant de brio, avec une verve rythmique aussi irrésistible et un relief aussi puissant de coloris.

L'ouverture de Berlioz pour le *Roi Lear*, par laquelle débutait le concert, a paru d'un romantisme un peu suranné, encore que le délicieux épisode du hautbois reste une des plus délicates inspirations du maître de la Côte Saint-André.

Le gros succès, le succès d'enthousiasme du concert est allé, cela va sans dire, au baryton Van Rooy, que les représentations de Bayreuth cet été, ont mis absolument hors pair. Le fait est que voilà un chanteur vraiment admirable, maniant avec une habileté consommée une voix d'un timbre puissant, assoupli aux nuances les plus subtiles d'une diction qui passe sans effort et sans heurt du pathétique le plus émouvant à la plus délicate tendresse dans l'expression. Le grand

artiste a chanté successivement l'air ou plutôt le récit de Wolfram au deuxième acte de *Tannhäuser*, une série de *lieder* de Schubert et de Strauss, accompagnés au piano par M. Bosquet, et la scène finale de la *Walkyrie*, où, déjà l'année dernière, il avait si profondément impressionné le public des Populaires. Les applaudissements qui ont éclaté dru après chacun de ses morceaux ont dû lui prouver combien vive et profonde avait été l'émotion produite par son chant à la fois si puissant et si doux.

⚜

Au Cercle artistique et littéraire, où M. Van Rooy s'est fait entendre mardi dans une soirée de *lieder*, l'impression produite par lui n'a pas été moindre. Il a chanté les *Amours du poète* de Schumann, quelques-uns des grands Schubert, inconnus ou moins connus : *A Kronos*, *Chant de Vieillards*, *Le Voyageur*, *Der Neugirige*, la petite *Berceuse* de Mozart; et dans toutes ces mélodies de caractère si profondément différent, il a apporté la plus surprenante variété d'accents, une incomparable souplesse de diction, de la tendresse, du pathétique, de l'humour, de la tristesse tragique, de l'exubérance juvénille, de la gravité, bref toute la gamme des expressions dont se compose l'art du chant et que devrait posséder tout chanteur. Ce qui est certain, c'est que depuis Stockhausen, nous n'avons plus entendu de chanteur aussi complet, aussi parfait, et doublé d'un artiste plus compréhensif.

Par un piquant et aimable contraste, Mme J. Raunay, en cette soirée du Cercle, a alterné avec M. Van Rooy sur l'estrade; et ainsi s'est opposée à la série des *lieder* allemands chantés par celui-ci, une série de *lieder* des jeunes Français contemporains : Fauré, Duparc, Chausson, Albéric Magnard, Al. Georges, dits avec charme et de sa jolie voix distinguée et caressante par Mme J. Raunay.

Que le public est un drôle d'animal! A la sortie, il y avait des gens pour se plaindre qu'il y eût trop de chant! Que lui eût-il fallu? Un solo de contrebasson? M. K.

⚜

Dimanche a eu lieu, au Conservatoire, la distribution des prix sous la présidence de M. Buls, bourgmestre de Bruxelles et président d'honneur de la commission de surveillance. Dans un discours très bien pensé et dit, M. De Mot, vice-président de ce conseil, a tracé rapidement l'histoire du Conservatoire, une des institutions qui honorent le plus le pays, rappelant son origine, ses progrès et le montrant dans son état actuel. Ainsi que l'orateur l'a établi, le Conservatoire n'est pas une académie ouverte seulement à quelques privilégiés ; c'est, avant tout, une école professionnelle d'où sortent chaque année des virtuoses, chanteurs et instrumentistes, qui vont dans tous les pays, nous ne diront pas seulement de l'Europe, mais du monde, témoigner de l'excellence de l'enseignement artistique donné dans l'école d'où ils sont sortis. M. De Mot a parlé ensuite de la nomination d'un nouveau professeur de basson par suite de la retraite du précédent titulaire, puis il a payé un tribut de regret à la mémoire d'Emmanuel Hiel. M. De Mot fait cette remarque que, tandis que le Conservatoire progresse, tandis que le nombre des élèves ne cesse de s'accroître, que celui des professeurs suit également une progression ascendante pour fournir aux besoins de l'enseignement des élèves indigènes et étrangers, le budget de l'école reste stationnaire. Depuis bien des années déjà, l'insuffisance des locaux a été signalée, particulièrement pour la bibliothèque et pour le musée instrumental, et les améliorations, dont la nécessité est constatée, restent à l'état de projet. Il est fait à cet égard, par l'orateur, appel à la sollicitude du gouvernement.

Après ce discours a eu lieu le concert, dans lequel se sont fait entendre plusieurs des élèves couronnés dans les derniers concours.

L'orchestre, composé des élèves de la classe préparatoire, conduits par M. Van Dam, a exécuté une symphonie de Haydn.

Venait ensuite un *Psaume* de Schubert pour voix de femme avec accompagnement d'orgue et de harpes, chanté par la classe d'ensemble vocal sous la direction de M. Soubre. La première partie d'un concerto de violon de M. Goldmark a été exécutée par Mlle Mac-Cormac, jeune Irlandaise, élève de M. Thomson. Une ouverture de concert de M. Colyns, sous la direction de l'auteur, a donné l'occasion d'apprécier comme compositeur le virtuose auquel on a tant de fois et partout rendu hommage.

Après un duo du *Roi d'Ys* de Lalo, chanté par Mlles Sterkmans et Bernard, et un air de *Zémire et Azor*, de Grétry, ayant pour interprète Mlle Duysburgh, la séance a été terminée par une *Polonaise* du regretté pianiste de Zarembski, dans l'interprétation de laquelle Mlle de Zarembska, fille de l'auteur, a déployé une virtuosité vraiment supérieure.

— Le principal attrait de la seconde des matinées que M. J. Wieniawski donne tous les premiers dimanches du mois à la Maison d'Art, a été l'exécution de la sonate pour piano et violoncelle en *mi* majeur composée par cet aimable pianiste, doublé d'un compositeur de talent. Cette œuvre, pleine de charme, dont les thèmes verveux et animés, qui ne frisent jamais la banalité, sont développés avec humour, et dans laquelle le savoir-faire de l'artiste se montre à chaque ligne, cette œuvre, disons-nous, admirablement détaillée par l'auteur et l'excellent violoncelliste qu'est M. H. Merck, le soliste bien connu du théâtre de la

Monnaie, a obtenu le suffrage unanime de l'assemblée.

Entendu aussi le *Trio* pour piano, violon et violoncelle (*si* bémol majeur) de Beethoven, bien compris par ces deux virtuoses et le violoniste G. Franck, et aussi l'air de *Rinaldo* de Hændel, et la prière d'Elisabeth du *Tannhæuser*, chantés par M^me^ Paltzer, trop émue, malheureusement, pour que l'on puisse, à cette audition, juger des capacités de cette cantatrice.

Le Concert populaire qui avait lieu l'après-midi ne nous a pas permis d'écouter le *Quatrième Concerto* pour piano de Rubinstein, par M. L. Van Cromphout, accompagné sur second piano par M. Wieniawski, concerto qui servait de clôture à cette séance. E. D.

Reprise triomphale du *Jour et la Nuit*, mercredi, aux Galeries. Le succès de la soirée est allé tout d'abord à M^lle^ Jeanne Petit, qui est bien la plus gracieuse et piquante Manola que l'on ait vue depuis la créatrice du rôle : Marguerite Ugalde. Vrai talent de comédienne, doublé d'un talent accompli de cantatrice à la voix claire et distinguée.

M^lle^ Arcel, en Béatrix avenante, l'a secondée très heureusement. M. Lagairie est un don Brasero incandescent, plein de verve et d'entrain, M. Blondeau, remplaçant M. Poudrier, indisposé, un Calabazas amusant; Ambreville, enfin, est excellent dans don Degomez, l'éternel dormeur. N'oublions pas M. Devillers, dont la voix est un peu dure, mais qui s'est du reste très bien comporté.

Bref, excellente, reprise qui a fait plaisir, bien que la pièce ait quelques rides. Mais l'aimable et gracieuse partition de Lecocq sauve tout,et la mise en scène,soignée comme d'habitude aux Galeries, achève de faire de cette œuvre un spectacle des plus plaisants. C. K.

— La Chorale Concordia organise, pour le 1^er^ décembre prochain, une soirée artistique qui aura lieu en la salle de la Grande Harmonie.

Cette fête sera donnée au bénéfice des Missions du Congo, avec le généreux concours de M^me^ Emma Birner, cantatrice, de M. Philippe Mousset, pianiste, et de M. A. Vermandele, professeur au Conservatoire royal.

La Chorale Concordia exécutera, avec accompagnement d'orchestre et sous la direction de M. De Loose, directeur de la Société de musique de Tournai, le *Désert* de Félicien David, ode-symphonie pour chœurs, soli et orchestre

Pour les places, chez Schott frères, montagne de la Cour, 56.

— Le quatuor Zimmer, Dubois, Lejeune, Doehard, qui vient de se reconstituer, donnera cet hiver cinq séances de musique de chambre avec le concours de M. Georges Haseneier, clarinettiste, et Mathieu Lejeune, corniste, professeurs au Conservatoire de Liége. Au programme : Mozart, *Duo* pour alto et violon; *Quatuor* en *ré* mineur; *Quintette* à deux altos en *mi* bémol; *Quintette* avec cor; *Quintette* avec clarinette. Beethoven, *Trio* à cordes op. 9; *Quatuors* op. 59 n° 3, op. 95, op. 127; *Sextuor* pour quatuor et deux cors. Haydn, *Quatuor* en *si* bémol, op. 76. Brahms, *Quintette* avec clarinette et *Quintette* à deux altos en *sol*. Borodine, *Quatuor* en *la* majeur. Alexis de Castillon, *Quatuor* op. 3.

— M. A. Wilford vient de fonder une association artistique : le Cercle du Quatuor vocal et instrumental, qui exécutera, à côté d'œuvres inédites, celles que le public bruxellois a rarement l'occasion d'entendre et qui, pourtant, peuvent être classés parmi les chefs-d'œuvre du genre.

Les artistes exécutants du quatuor vocal sont : M^lles^ Ph. Germscheid et M. De Ghilage, MM. Piton et J. Smit; ceux du quatuor instrumental sont : MM. Baroen, A. Notorange, H. Van Houtte et Ch. Kneip.

Les auditions auront lieu à la Salle Erard et le nombre en sera limité à quatre annuellement; l'abonnement pour les quatre séances étant de dix francs pour les places numérotées et de six francs pour les places non numérotées, le billet d'entrée pour un concert est de trois et deux francs.

La première séance, qui aura lieu le 15 novembre, sera consacrée à l'école allemande : au programme, les *Chansons espagnoles* de Schumann, *Mélodies écossaises* de Beethoven, et le *Quintuor* de R. Metzdorff (1^re^ exécution à Bruxelles). La deuxième séance sera consacrée à l'école russe et la troisième à l'école belge, où l'on entendra à côté d'œuvres de A. De Boeck, H. Thiébaut et A. Wilford, le *Quintuor* de Jan Blockx.

— La Société royale des Artisans réunis organise, sous les auspices du gouvernement, de la province et de l'Administration communale de Bruxelles, à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa fondation, un grand concours international de chant d'ensemble, qui aura lieu les 21, 22 et 23 juillet 1900.

Le réglement du concours sera publié vers la fin janvier.

Concerts annoncés : M. Frédéric Lamond donnera deux pianos-récitals, les mercredis 22 et 29 novembre, à 8 1/2 heures du soir, à la Grande Harmonie. Le premier sera consacré tout entier à Beethoven, le second à Bach, Beethoven, Schumann' Chopin, etc.

Pour les places, s'adresser chez Schott Frères, 56, Montagne de la Cour.

CORRESPONDANCES

ANGERS. — Le dimanche 29 octobre, l'Association artistique d'Angers donnait son premier concert de la saison (1899-1900). Au programme : la *Symphonie* en *la* (septième) de Bee-

thoven, l'ouverture de *Tannhäuser*, la *Marche héroïque* de Saint-Saëns. Comme nouveauté, première audition d'un beau concerto de M. A. Gédalge pour piano et orchestre. Mme Bonheur, contralto du théâtre d'Angers, et M. Falke, pianiste, nous apportaient le gracieux concours de leurs talents.

Des applaudissements chaleureux et unanimes ont salué l'arrivée au pupitre de M. Brahy, qui nous a donné une vibrante exécution de la *Septième symphonie*, cette merveille de vie, de mouvement et de rythme. Notre jeune chef d'orchestre s'affirme de plus en plus comme une personnalité artistique ; depuis la dernière saison, son talent nous a semblé mûri et sa direction s'être élargie ; à différentes reprises, soit dans la *Symphonie*, soit dans l'ouverture de *Tannhäuser*, il nous a rappelé les grands chefs d'orchestre allemands. Nous avons envie de louer jusqu'à sa nervosité, qui peut paraître excessive à des auditeurs superficiels, car c'est grâce à elle que, dans la *Symphonie*, toutes les reprises ont pu être faites dans le mouvement, et que le rythme, malgré la terrible allure du final, a pu être maintenu imperturbablement jusqu'à la fin par l'orchestre entraîné.

Inspiration élevée, émotion tendre et sincère revêtues d'une forme distinguée et claire, malgré les richesses de l'harmonie et de l'instrumentation, telle nous paraît être la note caractéristique du talent de M. Gédalge. Nous connaissions de ce jeune maître, un acte : *Pris au piège*, joué avec succès à l'Opéra-Comique, et les délicieux *Vaux de Vire*, écrits pour chant avec accompagnement d'orchestre, joués au concert Colonne, et dont plusieurs furent bissés d'enthousiasme ; mais son inspiration ne s'était pas encore élevée aussi haut que dans son concerto pour piano et orchestre. Les trois parties du concerto sont bâties sur un sur les mérites divers et si remarquables de son talent. Etant donné le choix de ses morceaux pour piano seul, la virtuosité jointe au souci de l'interprétation la plus artistique, dont il a fait preuve dans l'exécution des morceaux et du *Concerto* de Gédalge, on peut dire que c'est un grand artiste.
seul thème principal, présenté d'abord à quatre temps *moderato maestoso*, puis à trois temps *andante*, puis à deux temps *allegro*. Ce thème donne à l'œuvre une belle unité; la troisième partie est particulièrement intéressante par l'habileté et l'ingéniosité avec lesquelles ce thème se développe et se transforme.

M. Falke est trop connu et universellement apprécié comme pianiste, pour que nous insistions
Mme Bonheur, avec sa belle voix de contralto et l'ampleur de son style, a produit grande impression dans l'*arioso* du *Prophète* (Oh! mon fils).

Ce premier concert, de tous points remarquable, présage une saison des plus intéressantes, car l'Association artistique a des projets nouveaux pour cette année ; aujourd'hui, nous citerons seulement comme exemple, celui d'une exécution intégrale du *Faust* de Liszt, qui sera un véritable événement artistique, cette œuvre géniale étant presque inconnue en France, où elle n'a jamais été, croyons-nous, exécutée en son entier.

Dr A. Dezanneau.

ATHÈNES. — Des amis de l'art ont compris qu'il fallait faire quelque chose pour l'éducation artistique du peuple hellène. Grâce aux legs considérables de MM. Singros et Averof, le Conservatoire d'Athènes a pu enfin être placé sous le patronage du prince Georges et d'un comité qui gère les intérêts de l'établissement. Le bâtiment, trop étroit, est devenu en quelques années une vaste construction, où la culture des arts attire, actuellement, plusieurs centaines d'élèves. La lourde responsabilité de la direction retombe sur M. Nasos, dont l'énergique influence et l'intelligence artistique sont de sûrs garants pour l'avenir. Elevé à la sévère école germanique, M. Nasos a adopté les règlements allemands; mais, doué d'un esprit large, il n'a pas craint de confier l'éducation de certaines classes à des étrangers. A côté des cours de piano, donnés par d'excellents professeurs grecs, nous trouvons Mme Vanty-Gmunke, dont le mari, un Belge, dirige d'importantes lignes de chemin de fer, et bientôt un pianiste, peut-être de Bruxelles, viendra compléter l'enseignement des classes de piano. C'est à l'école belge que sont confiés les cours de violon, partagés entre un élève d'Ysaye, M. Knauer, et votre correspondant, de l'école Thomson. Je ne crois pas me tromper en disant que, très probablement, M. Nasos s'adressera à Bruxelles pour les nouveaux cours d'instruments à vent. Lorsque l'organisation de cette vaste entreprise sera définitivement réglée, le Conservatoire d'Athènes pourra, à juste titre, revendiquer l'honneur d'être unique en Orient.

Nous voudrions engager les artistes en tournée à passer par la capitale de la Grèce. On annonce la venue de Thomson, du quatuor Schörg. Que d'autres viennent aussi ! Le public adore les manifestations artistiques, et les artistes trouveront chez le directeur du Conservatoire, M. Nasos, l'amabilité personnifiée pour les conseiller dans un projet difficile à organiser de loin.

Franck Choisy.

BERLIN. — Le Chœur philharmonique a donné de nouveau la *Messe* de Bach. Ce fut encore plus beau que la première fois, les masses chorales plus assouplies se prêtèrent admirablement aux nuances vivantes que Siegfried Ochs leur imprima. De longs pianissimi, des vocalises murmurées par deux cents soprani, des crescendo insensibles et impitoyables qui finissent par donner une impression d'écrasement, les parties fuguées toujours nettes, voilà les qualités saillantes de l'exécution du Chœur philharmonique. Des gens savants ont fait de pédantes réserves sur l'interprétation et les mouvements adoptés par Ochs. Il y a toujours de graves personnes qui ont connu

Bach et prétendent qu'il faisait ainsi, et pas comme ça. Je ne suis pas égyptologue et je n'ai jamais vu Mendelssohn. Donc, les mouvements adoptés par Ochs m'ont semblé parfaits de vraisemblance, de naturel et de justesse. Au surplus, l'impression produite a été profonde.

Bülow, à propos des traditions ankylosées, disait de Bach : « Il ne fut qu'un homme ! ». C'est là toute la méthode à suivre quand on veut trouver le sens vrai de l'œuvre du grand maître et lui restituer son expression, ses nuances humaines.

Les solistes n'ont pas tous été aussi bons qu'il eût fallu. Sistermans m'a beaucoup plu. Cet air du *Gloria* avec accompagnement d'un cor et deux bassons est décidément d'une beauté âpre et rude. Avec un bon remplissage du *continuo* (c'était l'excellent professeur Reimann), la sonorité devient curieuse et agréable même. Ce n'est donc pas un épisode raté, comme on le dit communément. Litzinger est toujours l'artiste sûr et imbu du haut style, mais sa voix devient bien faible. M^me^ Geller Wolter, l'alto, a été la meilleure.

Burmester, le violon national après Joachim, a donné deux concerts avec orchestre. Il a naturellement joué du Spohr. C'est du violon pour du violon. Il excelle dans ces verbiages académiques, le froid et compassé Burmester. Cependant, il est en progrès incontestablement. A côté de ce son cristallin et ample toujours pur, clair, admirable en son genre, l'artiste gagne en expression. On dirait volontiers, et sympathiquement, qu'il dégèle.

Le jeune violoniste Schörg, de Bruxelles, s'est fait entendre deux fois, avec le plus vif succès. Il n'a pas craint d'aborder le *Concerto* de Beethoven, outre les concertos de Bruch, Vieuxtemps, etc. Au contraire de Burmester, Schörg est prodigue d'expression et de nuances. Il pèche d'autre part par un son pas toujours pur ni juste. Au surplus, il lui faut tenir compte d'une émotion bien naturelle en affrontant notre public, habitué à voir défiler toutes les illustrations. Le quatuor Schörg a donné également une soirée dont je n'ai entendu qu'un morceau. C'est un bon et intelligent quartette, surtout au point de vue de l'expression. L'équilibre des instruments n'est pas parfait encore.

Un petit récital de piano, avec du Haydn, du Beethoven, du Chopin, que donnait M^lle^ Kleeberg m'a fait grand plaisir. M^lle^ Kleeberg a l'adresse et le bon goût de ne jouer que ce qu'elle connaît à fond et qui rentre dans son genre de talent. Une des premières sonates de Beethoven (en *ut* mineur), des *Variations* naïves et amusantes du vieux Haydn, qu'elle détaille d'une main délicate et pourtant ferme, voilà un programme intéressant et pas banal dans sa simplicité. On a rappelé maintes fois M^lle^ Kleeberg, dont le talent sérieux et charmant est fort goûté ici.

Weingartner (ainsi que Nikisch) a cru devoir jouer une symphonie de Dittersdorf à l'occasion du centenaire de ce musicien oublié. L'Opéra également a perdu son temps à remonter une pièce du même compositeur absent. C'est une des manies les plus insupportables que ces fausses piétés, et ces plaisanteries de cimetière. Si Dittersdorf en vaut la peine, il faut en jouer régulièrement comme du Mozart. Sinon, il ne faut pas gaspiller, à l'occasion d'une date insignifiante, les programmes où tant de bons musiciens vivants et morts ont de la peine à accéder. Si encore il s'agissait d'un grand méconnu, d'un Rameau, d'un Emmanuel Bach! Mais ce n'est pas le cas. Dittersdorf a probablement encombré, sinon embêté ses contemporains; son compte est bon. Ce n'est pas assez pour venir gêner les autres générations. Les gens pieux arguent qu'il aurait deux cents ans maintenant, s'il vivait. Heureusement qu'il ne les a pas; il serait de l'Institut et imposerait sa musique partout. A quoi bon faire descendre pour un jour du grenier ce vieux tableau qui doit nécessairement, inévitablement y remonter?

M. R.

GAND. — La première à Gand de l'*Enlèvement de la Toledad* a été une déception. L'œuvre, pour avoir du succès, demande une interprétation irréprochable et une mise en scène soignée. Aucun de ces deux desiderata n'était rempli, et la direction a eu tort de consacrer des semaines à monter une opérette, alors qu'il était certain que le résultat ne pouvait être favorable.

La troupe de grand-opéra est excellente. La direction a traité avec M^lle^ Lloyd, de l'Opéra-Comique, pour un certain nombre de représentations par mois. M. Melchissédec a eu là une heureuse idée. M^lle^ Lloyd a paru pour la première fois, lundi dernier, dans la *Juive*, et son succès a été très vif.

A un vrai talent de comédienne, elle joint une voix étoffée, étendue et claire, sauf peut-être dans le grave, où l'émission devient plutôt gutturale; mais cette légère ombre est effacée par la variété d'accent et la vérité de son jeu. Ses partenaires méritent les plus vifs éloges également. Citons surtout M. Bresou (cardinal Brogny), artiste consciencieux, qui met la note juste partout, n'exagérant aucun côté de son rôle et chantant avec goût. M. Garret (Eleazar) mériterait également des éloges, s'il ne se brouillait pas si facilement avec la justesse.

Mercredi prochain aura lieu la première en Belgique de *Moïna*, d'Is. de Lara, livret d'Aug. Gallet. Les principaux rôles sont distribués comme suit : Moïna, M^me^ Duvall ; Patrice, M. Garret; Lionel, M. Villecart; Kormarck, Castel ; Daniel, M. Bresou; le Shérif, M. Dupuis.

Le Cercle des Concerts d'hiver a fait paraître le programme définitif de ses concerts. La première séance (23 décembre) sera consacrée à la musique de chambre. Le quatuor Schörg-Daucher-Miry-Gaillard exécutera le *Premier Quatuor à cordes* de Schumann, *Novelettes* de Glazounow, *Quatuor* de Dittersdorf. La seconde séance (20 janvier) sera

consacrée aux œuvres symphoniques d'Em. Mathieu, E. Raway, P. Lebrun, J. Blockx, et Ryelandt; la troisième (fin mars), à la musique classique pour piano avec le concours de M. Dufranne. La quatrième séance (20 avril) comprendra une conférence de M. Maurice Kufferath sur Haydn et son œuvre, avec le concours de M. Schörg (violon) et Potjes (piano).

A la dernière audition, enfin (29 avril), exécution intégrale des *Saisons* de Haydn.

Pour les conditions d'abonnement, s'adresser à la maison Beyer, rue Digue-de-Brabant, à Gand, ou au secrétariat, 43, rue Longue Monnaie.

Le Cercle artistique a annoncé, de son côté, ses premières séances, fixées au 11 novembre (récital piano de M. Van Dooren, de Bruxelles) et au 25 novembre. Cette dernière séance, consacrée à des œuvres pour choral mixte, promet d'être très intéressante : au programme, notamment *Eve* de Massenet, que l'auteur viendra peut-être diriger en personne.

A signaler, l'énorme succès, très légitime d'ailleurs, remporté par la troupe du théâtre flamand d'Anvers, qui est venue jouer l'*Herbergprinses* de Jan Blockx sous la direction de l'auteur. Tout était parfait. Le troisième acte surtout a été joué de façon saisissante. Quant à la scène du carnaval elle a été bissée.

MARCUS.

LIÉGE. — Samedi dernier, s'est faite d'une façon exceptionnellement brillante, l'ouverture de la saison théâtrale ; pour les débuts de la troupe de grand-opéra, M. Martini a donné *Hérodiade;* dimanche, *Faust*. La troupe a fait très bonne impression et l'on s'attend à une exécution soignée d'*Henri VIII*, dont M. Saint-Saëns est venu surveiller les dernières répétitions.

Le Cercle choral de Dames reprendra prochainement ses répétitions, sous la direction de J. Delsemme, directeur des Disciples de Grétry.

Deux œuvres seront mises à l'étude pour le premier concert : *Olaf Trygvason*, opéra inachevé de Grieg, et la *Cantate de la Pentecôte* de J.-S. Bach.

MM. Jaspar, Maris, Bauwens, Foidart et Pélers (Cercle Piano et Archets), qui ont largement contribué au développement de la musique de chambre à Liége, reprendront bientôt, et pour la sixième année, leurs intéressantes auditions.

Au programme de la première séance figurent le duo pour violon et alto de Mozart, l'hymne pour violon et piano d'Alphonse Diepenbrock, jeune compositeur hollandais déjà très apprécié, et la *Sonate* pour piano et violon d'A. de Castillon. A la seconde séance, le *Trio* pour deux violons et alto de Dvorak et la *Sonate* en *la* pour piano et violon de Brahms, et, à la troisième, consacrée aux compositeurs liégeois, le *Quatuor* à cordes de Jules Harzé, la *Cantilène* pour piano et violon de Ch. Smulders et le *Trio* de Jos. Jongen.

A part le *Trio* de Jongen, toutes les œuvres inscrites à ces programmes offrent l'attrait de la nouveauté et témoignent de l'initiative du Cercle Piano et Archets.

A. B. O.

LILLE. — Avec le mois d'octobre est venue, comme de coutume, la réouverture de la saison musicale.

Le samedi 14, la *Damnation de Faust* par l'orchestre et les chœurs Colonne, avec M^me^ Grandjean, MM. Engel, Fournets et Ballard, comme solistes. Salle comble et grand succès, naturellement.

Le 22, les Chanteurs de Saint-Gervais, sous la direction de leur excellent chef, M. Bordes, sont venus interpréter quelques œuvres de musique religieuse ancienne, entre autres le *Sanctus et Benedictus* de la messe du Pape Marcel, de Palestrina, deux motets *a capella* de Da Vittoria et de Josquin des Prés, la *Déploration finale de Jephté* de Carissimi et, dans un genre tout différent, la *Bataille de Marignan*, cette curieuse fantaisie vocale à quatre voix de Cl. Jannequin et trois vieilles *Chansons françaises* de Roland de Lassus. Très vif succès aussi pour la phalange de M. Bordes, ainsi que pour M^lle^ Eléonore Blanc, cantatrice des Concerts Colonne et Lamoureux, et pour M. Séchiari, premier violon solo des Concerts Lamoureux, qui prêtaient leur concours à cette artistique matinée.

Enfin, le dimanche 29, premier concert populaire de la saison 1899-1900, avec M. Raoul Pugno.

Il serait superflu de faire encore l'éloge de l'éminent artiste qui, depuis quelques années, s'est placé au tout premier rang des maîtres du clavier. Le *Quatrième Concerto* avec orchestre de Saint-Saëns et plusieurs pièces pour piano seul, dont une ravissante *Sérénade à la lune*, de sa composition, nous ont permis de l'apprécier de nouveau à toute sa valeur. Est-il besoin d'ajouter que M. Pugno a été l'objet, à diverses reprises, d'enthousiastes et interminables ovations.

L'orchestre nous donnait : l'ouverture du *Freyschutz*, des fragments des *Maîtres Chanteurs* (le prélude du troisième acte, la valse des apprentis et le défilé des corporations) et le ballet d'*Etienne Marcel* de Saint-Saëns. Sous l'habile direction de M. Em. Ratez, ces différents morceaux ont été interprétés avec une précision, une observation des nuances et une maëstria vraiment remarquables, qui nous font bien augurer des exécutions qui vont suivre.

A. L. L.

LONDRES. — Tschaïkowski règne en maître pour le moment. Presque tous les programmes portent son nom.

Admirer un grand compositeur, exécuter ses œuvres, rien de mieux, mais il ne faut pas pousser trop loin ce culte, ni aller jusqu'à jouer des compositions que l'auteur n'a pas jugées dignes d'être présentées au public ; sinon, l'on risque de faire plus de mal que de bien à sa réputation. C'est ce qui vient d'arriver à Tschaïkowski. Aux con-

certs symphoniques de la Queen's Hall, le dernier programme était entièrement consacré à ses œuvres. Il y avait deux nouveautés : *Fatum*, poème symphonique, et un duo de *Roméo et Juliette*.

Le poème symphonique est une œuvre posthume. Cette œuvre commence bien ; le début en est impressionnant, mais cela se continue ensuite et se perd dans un fouillis de recherches orchestrales et d'harmonies bizarres, — et c'est terriblement long et filandreux.

De même, la *Symphonie pathétique* et la fantaisie sur la *Tempête* qui complétaient ce programme tschaïkowskien. Le duo de *Roméo* a été complété par M. Tanieff sur des esquisses laissées par Tschaïkowski. Mme Lilian Blauvelt et M. Van Hoose s'y sont fait applaudir.

Au second concert, M. Richter a dirigé la *Première Symphonie* de Brahms, en *ut* mineur, œuvre rarement entendue ici. Il est inutile de dire avec quel art Richter en a fait ressortir les beautés.

Le monologue de Hans Sachs et l'allocution de Pogner des *Maîtres Chanteurs* ont été bien interprétes par M. Frolich, qui, aidé de Mme Ella Russell, nous a fait entendre le duo du *Vaisseau fantôme*. Il semble vraiment extraordinaire que le Wagner des *Maîtres Chanteurs*, *Parsifal* et la *Tétralogie* soit aussi l'auteur de certaines parties du *Vaisseau fantôme*.

Au Palais de Cristal, nous avons entendu une nouvelle œuvre de Dvôrak, un poème symphonique : *Heldenlied*. Ce n'est pas une des meilleures œuvres de Dvorak. C'est admirablement travaillé, orchestré de main de maître, mais cela manque d'intérêt. Sarasate a exécuté le *Premier Concerto* de Bruch en *sol* mineur. Son jeu ne change jamais : toujours calme, la sonorité toujours pure et d'une justesse remarquable. Seulement, il ne vous empoigne jamais!

La *Symphonie* de Beethoven no 2 en *ré* majeur complétait ce programme sans grand intérêt.

Le premier concert Richter a eu lieu lundi dernier, à la Queen's Hall. Il y en aura trois avant Noël; dont l'un sera entièrement consacré à Wagner.

Inutile de dire que Richter dirige toujours aussi admirablement. Lui aussi est toujours le même, mais il vous empoigne! Des *Variations* de Elgar qu'il a fait jouer à son premier concert sont intéressantes. Elles ont été admirablement exécutées sous sa direction, ce qui a beaucoup contribué à leur grand succès.

P. M.

NOUVELLES DIVERSES

La Scala de Milan vient de publier son *cartellone* pour la prochaine saison du carnaval. Le répertoire comprend, entre autres ouvrages, *Siegfried*, *Otello*, *Anton*, *la Tosca* de Puccini, *Eugène Onéguine* de Tschaïkowski, et peut-être *Lohengrin*. Les artistes engagés sont Mmes Bianchi-Cappelli, Elisa Bruno, Emma Carelli, Darclée, Giulia de Micheli, Kitzu-Arimondi et Regina Pacini; MM. Arcangeli, Borgatti, Oreste Luppi, Delfino Menotti, Pini-Corsi, Spivacchini, Tamagno, Tavacchia, Wilmant, Wigley et Pietro Zeni.

— On sait que M. Camille Saint-Saëns n'est pas seulement un grand maître de la musique, mais aussi un remarquable prosateur. La Société d'édition artistique à Paris publiera très prochainement de lui un volume de *Portraits et Souvenirs* qui ne peut manquer d'être très intéressant.

— On nous écrit de Turin :

« La *Tosca* de Puccini est terminée. La dernière note fut écrite en la soirée du 16 octobre, dans son charmant petit chalet de chasse à Torre del Lago (près de Viareggio). Le nouvel opéra verra sa première vers le 10 janvier prochain au théâtre Costanzi, à Rome. Après, suivront Turin et Milan. Nous savons que l'auteur en est sincèrement satisfait. Cela dérive du désir ardent qui avait constamment obsédé Puccini, déjà depuis l'éclatant succès de ses « Willis » (1881 à Milan), de traduire ce drame en musique. Le sujet passionnant e[t] dramatique d'un bout à l'autre, correspondant s[i] bien à son tempérament chaud, l'avait fortemen[t] hanté. La partition fut écrite d'un seul jet enthou[-] siaste en quatorze mois : beaucoup plus vite qu[e] ses œuvres précédentes.

» Puccini s'est trouvé tout dernièrement à Chiatr[i] près de Lucca pour donner un coup d'œil au somp[-] tueux château qu'il vient de faire construire sur le[s] hauteurs dans un des sites les plus pittoresques e[t] sauvages. « C'est un paradis quand on y est, mai[s] pour y parvenir, c'est un enfer » à ce que dit e[n] plaisantant le Maître, qui aime précisément l'iso[-] lement. »

— On nous écrit de Prague : « Le succès d[u] grand-opéra de M. Félix Weingartner, *Genesiu[s]* s'accentue à chaque représentation. En moins d[e] quinze jours, l'œuvre a été donnée ici quatre fois et le public y a pris à chaque nouvelle auditio[n] un intérêt plus vif. *Genesius* est incontestableme[nt] une très belle œuvre, de haute inspiration. Le[s] pages de puissance et de charme abondent, et ce[r-] tainement c'est là une des partitions les plu[s] captivantes qui, depuis longtemps, aient paru s[ur] la scène allemande. Le finale du second acte e[n] particulier est une page de toute beauté, d'u[n] éclat et d'une grandeur vraiment impressionnante. A Leipzig également, où l'auteur avait dirigé [la] première représentation de son œuvre, quelqu[es] jours avant de venir la diriger ici, elle a eu u[ne] dizaine de représentations très applaudies [en] quelques semaines. Prague aura été la cinquièm[e] ville qui a monté cet ouvrage. Il a été donné su[c-] cessivement à Berlin, Mannheim, Weimar

Leipzig avec le plus vif succès et ne tardera certainement pas à passer sur d'autres scènes. »

— Il vient de se fonder en Allemagne, sur l'initiative de M. Oscar Fleischer, professeur de science musicale à l'Université de Berlin, une Société internationale de musique qui, après avoir établi de solides bases en Allemagne et à l'étranger, adresse un appel à tous les musiciens sérieux et aux amateurs de musique. Voici quel est le but de la Société : 1° Développer par la parole et par la plume l'intelligence des masses en matière musicale; 2° faciliter les relations personnelles entre musiciens et amateurs de musique de tous les pays; 3° élargir de toutes parts son cercle d'action, et utiliser dans l'intérêt des artistes de théâtre, les relations internationales entre musiciens et amateurs de musique.

La Société internationale publiera un bulletin mensuel et un recueil trimestriel. Le numéro 1 de ces deux publications a paru le 1er novembre. Cotisation de membre : 25 francs par an, donnant droit aux publications en question. Les adhésions peuvent être adressées à la maison Breitkopf et Hærtel, à Leipzig et à Bruxelles.

— Le piano de la grande cantatrice Mme Alboni, vient d'être offert par Mlle Marimon, à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris.

— Les professeurs des classes de violon à l'Académie Sainte-Cécile à Rome, viennent d'adopter les *Six Etudes* de M. J. White, qui ont déjà été acceptées aux Conservatoires de Paris et de Vienne.

BIBLIOGRAPHIE

Notes historiques sur l'orgue, par Eug. de Bricqueville (Fischbacher, 1899). Sous ce titre, M. E. de Bricqueville, dont on connaît la compétence en matière de facture et d'instruments anciens, a réuni quelques articles pleins de vues judicieuses, d'observations exactes et rares, et d'un égal intérêt pour ceux que préoccupe principalement la technique de l'orgue et pour ceux qui s'intéressent de préférence au style d'exécution et aux œuvres propres de l'instrument. J. T.

— M. Fernand Magner, professeur au Conservatoire de Toulouse, vient de publier une nouvelle *Méthode de piano* que nous recommandons à l'attention des professeurs.

Sortant des sentiers battus, l'auteur a trouvé le moyen très ingénieux d'aplanir les difficultés qu'éprouve l'élève dès le début, et cela par des exercices empreints d'un certain sentiment mélodique bien venu. En outre, pas à pas, le disciple est amené, par de petites études à quatre mains, exécutées de concert avec le maître, à des combinaisons rythmiques progressives, très intéressantes pour les jeunes débutants.

Ajoutons que l'ouvrage est gravé de très claire façon et qu'il est édité à Paris, chez Le Bailly, O. Bornemann, successeur, 15, rue de Tournon.

O. G.

NÉCROLOGIE

A Lille vient de mourir, âgé de soixante-douze ans, M. Edmond Riquier-Delaunay. Né à Lille, le 29 septembre 1826, d'une bonne famille bourgeoise. Après d'excellentes études musicales, d'abord à l'Académie de Lille, puis au Conservatoire de Paris, où il remporta plusieurs prix, il était entré en 1850, comme premier baryton à l'Opéra-Comique, où il débuta brillamment dans le *Kalife de Bagdad*. Peu après, il créait le rôle de Joseph de Méhul, dans lequel il s'affirmait chanteur de grand style, puis, successivement, les *Saisons* de Victor Massé, *Jenny Bell* et le *Carnaval de Venise* d'Auber, l'*Etoile du Nord* de Meyerbeer, les *Trovatelles* de Duprato, *Don Pedro* de Poise, le *Sourd ou l'Auberge pleine* d'Adam. Il joua sur cette scène dans le *Déserteur* de Monsigny, *Marco Spada* d'Auber, les *Méprises par ressemblance* de Grétry, les *Diamants de*

la couronne, Galathée, les *Rendez-vous*, la *Fiancée*, le *Muletier*, *Manon Lescaut*, etc.

En 1859, Edmond Riquier quittait l'Opéra-Comique pour entrer au Théâtre-Lyrique, boulevard du Temple, dirigé alors par MM. Carvalho et Emile Réty, où il créa le rôle de *Cutaroh* de Debillemont et joua la *Reine Topaze*, l'*Enlèvement au Sérail* et *Si j'étais Roi!*

En 1862, il quitta Paris et tint l'emploi de baryton d'opéra et d'opéra-comique sur les scènes de Belgique et de province : à Anvers, en 1863; à Strasbourg, en 1864; à Bordeaux, en 1865 et 1866; à Bruxelles, en 1868; à Bordeaux, en 1869; de nouveau à Bruxelles, en 1870; à Liége, en 1871; enfin sur notre scène municipale, de 1872 à 1876. Il abandonna alors le théâtre et se fixa définitivement dans sa ville natale pour se livrer au professorat.

Le 1er avril 1890, il fut nommé professeur du cours de chant des demoiselles et du cours de déclamation lyrique au Conservatoire de Lille, fonctions qu'il conserva jusqu'à ce que la limite d'âge fixée par les réglements l'obligeât à prendre sa retraite.

Riquier-Delaunay, qui avait été un chanteur accompli, fut un professeur de grande valeur et un artiste dans toute l'acception du mot. C'était, en outre, un homme de bonne compagnie et d'un caractère très affable; il aimait ses élèves et les suivait dans leur carrière, les encourageant, les dirigeant toujours. Aussi, emporte-t-il dans la tombe les regrets de tous ceux qui l'ont connu.

A. L. L.

— Le *Ménestrel* nous apporte la nouvelle de la mort, à la maison de santé de Bon Secours, à Paris, d'un artiste belge bien connu, M. Camille de Vos, très apprécié dans les milieux orphéoniques. Il était né à Ninove (Belgique), en 1821, mais dès l'âge de douze ans, il était venu à Paris pour y continuer son éducation musicale, et plus jamais il ne l'avait quitté. Il a publié des morceaux de piano et de nombreuses romances, écrit une messe, mais surtout il s'est voué de bonne heure à l'œuvre orphéonique et a composé un grand nombre de chœurs sans accompagnement, dont plusieurs sont devenus populaires. Il a aussi collaboré, comme écrivain, à de nombreux journaux orphéoniques. C'était un brave homme et un brave artiste.

— De Lisbonne, on annonce la mort d'un artiste de talent, Edouard-Oscar Wagner, professeur de violoncelle et de contrebasse au Conservatoire de cette ville, dont il avait lui-même été l'élève. Il avait fait partie d'une société de quatuors qui s'était fondée en 1876. Il était né à Lisbonne le 24 septembre 1842.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

[N]UMÉRO 46

VOLUME XLV

19 NOVEMBRE 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

[DIR]ECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

[FRA]NCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central**, rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique**. — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur**, Galerie de l'Odéon ; M. Gauthier, kiosque N° 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 46. 19 novembre 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

Ed. Schuré — Michel Brenet — Georges Servières — Hugues Imbert — H. de Curzon — Etienne Destranges — Julien Tiersot — Frank Choisy — H. Fierens-Gevaert — Albert Soubies — J. Houston Chamberlain — Ed. Evenepoel — Maurice Kufferath — Charles Tardieu — Marcel Remy — Ernest Thomas — Ch. Malherbe — Henry Maubel — Ed. de Hartog — N. Liez — I. Will — Ernest Closson — Oberdœrfer — J. Brunet — A. Wilford — William Cart — Marcel De Groo — L. Lescrauwaet — J. Derepas — G. et J. d'Offoël — L. Alekan — R. Duval-Den'lex — Nelson Le Kime — G. Samazeuilh — J. Dupré de Courtray, etc.

SOUVENIRS
SUR
RICHARD WAGNER

III

UNE VISITE CHEZ WAGNER

SON PORTRAIT PHYSIQUE ET MORAL

SA CONCEPTION DU THÉATRE

Le lendemain et le surlendemain, je ne pus penser à autre chose. Les scènes enchanteresses du drame passaient nuit et jour devant mes yeux. La musique m'enveloppait toujours de sa magie. A travers le dédale de ces harmonies étranges, de ces mélodies incisives et charmeuses, je pénétrais toujours davantage dans les dessous des caractères et dans le secret de leur destinée. C'était une obsession, et loin de la fuir, je m'y abandonnais tout entier. Du matin au soir, j'errais dans le vaste parc qui s'étend derrière Munich, en relisant ce livret d'opéra qui était devenu pour moi le plus captivant des poèmes, attendant avec impatience le moment où le théâtre allait se rouvrir et me permettre de revoir *Tristan et Iseult.* Mais après la quatrième représentation, la série fut close. Le rêve était fini.

C'est alors que l'idée me vint d'écrire à Richard Wagner. Je le fis d'autant plus volontiers que la critique allemande l'avait abreuvé de sottises et de quolibets. Les caricatures du maître et de ses héros défrayaient les journaux de Munich. Dans le monde littéraire allemand, j'avais remarqué une totale inintelligence des œuvres de Wagner, une hostilité visible contre sa personne. Ses admirateurs ne formaient encore qu'un petit noyau. L'enthousiasme spontané d'un étranger pouvait-il compenser les flots d'encre et de bile que l'Allemagne déversait en ce moment sur le grand artiste dont elle devait être si fière plus tard? C'était au moins un hommage dû à celui qui m'avait révélé un monde nouveau. Je ne sais plus au juste le contenu de cette lettre, je me rappelle seulement que j'y mis ces mots : « Votre œuvre m'a rappelé ce mot de Gœthe que la musique exprime l'inexprimable. Vous avez réussi à faire ce qu'aucun poète ni aucun musicien n'a fait avant vous : vous avez montré *la genèse de l'amour.* »

Grande fut ma surprise et ma joie lorsque, peu de jours après, je reçus une lettre de Wagner, qui me priait de venir le voir. Me trouver en présence du grand compositeur me paraissait chose redou-

table, et mon cœur battait un peu quand je franchis les Propylées pour entrer dans la Briennerstrasse. Wagner habitait là une élégante villa à demi cachée dans un bouquet d'arbres et entourée d'un jardin. J'ouvris la grille, je sonnai à la porte, et un domestique mulâtre m'introduisit dans un petit salon aux tentures sombres, aux tapis luxueux, décoré de tableaux et de statuettes à peine visibles dans un demi-jour mystérieux. Au même instant, un rideau se souleva, et le maëstro parut. Sa main nerveuse serra la mienne, et je me vis en face de l'auteur de *Tristan et Iseult.* Il paraissait fatigué et ne souriait que par une légère contracture des lèvres. Sa parole était précipitée, il s'exprimait par petites saccades. Après les compliments d'usage échangés, son premier mot fut celui-ci :

— Votre lettre m'a fait un plaisir extraordinaire. Je l'ai montrée au Roi, et je lui ai dit : Vous voyez que tout n'est pas perdu !

— Comment, m'écriai-je, tout serait-il perdu après la merveille de ces représentations? Vous avez la presse contre vous, mais le public vous suit...

Il m'interrompit vivement :

— Ne croyez pas cela, il n'y comprend rien. Quand un Français s'enthousiasme, à la bonne heure, le voilà parti. Mais les Allemands, ce n'est pas la même chose. Quand par hasard ils sont émus, ils commencent par se demander si leur émotion est d'accord avec leur philosophie, et ils vont consulter la *Logique* de Hegel ou la *Critique de la raison pure* de Kant, à moins qu'ils n'écrivent dix volumes pour prouver qu'ils n'ont pas été émus et qu'ils ne pouvaient pas l'être. Ah ! ce public, cette presse, cette critique, voyez-vous, tout cela est du dernier misérable ; cela n'est rien !

— Alors, vous n'êtes pas satisfait ?

— Satisfait? (il se dressa comme un ressort, les yeux étincelants), satisfait ! oui, quand j'aurai *mon* théâtre, alors peut-être me comprendra-t-on. Pour le moment, je suis excédé, et vous me trouvez dans un formidable énervement.

Il se jeta sur le divan, la tête en arrière. Il paraissait vraiment souffrant ; une teinte jaunâtre, une expression de fatigue étaien répandues sur ses traits. Mais les lèvre frémissantes et la volubilité fiévreuse de l parole indiquaient cette énergie que rie ne lasse, cette volonté toujours prête rebondir. La lumière de la fenêtre tomba en plein sur sa tête. Je pus enfin l'examine en détail.

Wagner avait alors cinquante-deux an Impossible de voir une seule fois cette tê de magicien, évocateur et dompteur d'âme sans en garder une impression ineffaçabl Quelle vie d'âpres luttes et de sensatio tumultueuses se lisait sur cette face tou mentée et creusée de traits énergique dans cette bouche rentrante aux fin lèvres à la fois sensuelles et sardonique dans ce menton pointu, signe d'une volon indomptable ! Et sur ce masque d'u force démoniaque, ce front surplomba colossal de puissance et d'audace. Oui, visage ravagé portait la trace de passio et de souffrances capables d'user bien d vies d'homme. Mais on sentait aussi q l'immense cerveau qui travaillait sous front avait dominé cette vile matière de vie pour la réduire en substance intelle tuelle. Dans cet œil bleu, voilé de langue ou fulgurant de désir, dans cet œil qui se blait toujours voir un but immuable, u vision constante dominait toutes les autr et lui prêtait comme une éternelle virgini — c'était la vision idéale, l'orgueil et rêve divin du génie !

Observer la tête de Wagner, c'était v tour à tour et dans un seul visage le fr de Faust et le profil de Méphisto. Qu quefois aussi il ressemblait à un Luci tombé, méditant sur le ciel et disant : « n'existe pas, mais je saurai le créer.

En somme, cet homme imposait mo encore par ses facultés prodigieuses et s contrastes étonnants que par leur forr dable concentration et cette merveille unité de pensée et de volonté toujours di gées sur un seul point.

Sa manière d'être ne surprenait p moins que sa physionomie. Elle vari entre une réserve, une froideur absolue une familiarité, un sans-gêne complet. F l'ombre de pose ou de mise en scène s

lennelle, jamais d'attitude voulue et calculée. Dès qu'il se montrait, il éclatait tout entier, comme un torrent qui rompt sa digue. Alors on restait ébloui devant cette nature exubérante et protéiforme, ardente, personnelle, excessive en tout et, cependant, merveilleusement équilibrée par la prédominance d'un intellect dévorant. La franchise et l'extrême hardiesse dans la manifestation de son être, dont les qualités et les défauts se montraient au grand jour, agissaient sur les uns comme un charme, sur les autres comme un repoussoir. Sa conversation était un spectacle continu, car, chez lui toute pensée devenait action. Sur ce vaste front, les idées et les sentiments se succédaient comme des éclairs et ne se ressemblaient pas. Il portait en lui ses grands héros. En quelques minutes, on pouvait retrouver dans l'expression de son visage la noire tristesse du Hollandais, le désir effrené du Tannhæuser, la fierté inabordable de Lohengrin, l'ironie glaciale de Hagen et la fureur d'Albéric. Oh! l'étrange tourbillon que de regarder dans ce cerveau! C'était, comme dit le poète, *la bufera infernal che mai non resta*. Et, dominant tous ces personnages qui se succédaient en lui, il y en avait deux qui se montraient presque toujours simultanément, comme les deux pôles de sa nature : Wotan et Siegfried! Oui, par le fond de sa pensée, Wagner ressemblait à Wotan, à ce Jupiter germanique, à cet Odin scandinave qu'il a recréé à sa propre image, dieu bizarre, dieu philosophe et pessimiste, toujours inquiet de la fin du monde, toujours errant et méditant sur l'énigme des choses. Mais par sa nature primesautière, il ressemblait tout autant à Siegfried, le héros naïf et fort, sans peur et sans scrupule, qui se forge lui-même son épée et marche à la conquête de l'univers. Le miracle est qu'il réalisait ces deux types fondus en un seul par la constante union d'une réflexion profonde et d'une spontanéité jaillissante. Chez lui, l'excès de la pensée n'avait pas émoussé le ressort de la vie, et quels que fussent les soubresauts de celle-ci, il ne cessait jamais de philosopher. Il joignait un intellect calculateur et métaphysique à la joie et à l'éternelle jeunesse du tempérament créateur.

Sa gaieté débordait dans une écume joyeuse de fantaisies bouffonnes, de plaisanteries extravagantes, mais la moindre contradiction provoquait chez lui des colères inouïes. Alors, c'étaient des bonds de tigre, des rugissements de fauve. Il arpentait la chambre comme un lion en cage, sa voix devenait rauque et jetait les mots comme des cris, sa parole mordait au hasard. Il semblait alors un élément déchaîné de la nature, quelque chose comme un volcan en éruption. Tout en lui était gigantesque et démesuré. Son infatigable volonté fut d'autant plus forte qu'elle agissait instantanément par l'intermédiaire de sa puissante imagination. Ces deux pouvoirs réunis donnaient à Wagner un magnétisme presque irrésistible. Ce qu'il pensait, ce qu'il voulait se présentait à lui comme une vision intense. Cette vision, vraie ou fausse, bonne ou mauvaise, qui se créait dans son esprit, il la projetait dans les autres d'un mot, d'un geste ou d'un regard, avec une force égale à sa conviction. De là ce pouvoir de suggestion que subirent tant de personnes, cet empire presque illimité exercé sur tant de cœurs d'avance ensorcelés par sa musique.

Dans les conversations que j'eus avec lui pendant mon séjour à Munich, je fus vivement frappé de cette foi absolue et communicative de l'artiste en lui-même et en son idée. Cette idée n'était pas sortie en un jour et tout armée de son cerveau. Elle avait grandi avec sa conscience d'artiste à travers les luttes, les expériences et les déceptions de sa carrière théâtrale. Enfin, elle avait mûri dans le silence et la méditation de ses dix années passées en Suisse. Le drame musical, tel qu'il le concevait, devait être la plus haute manifestation de l'homme, le révélateur d'une humanité supérieure. Peu à peu, il était arrivé à comprendre qu'il ne suffisait pas de créer des œuvres dans ce sens, mais qu'il fallait changer l'esprit de l'institution théâtrale dans sa racine et son organisme. « La littérature est l'expression de la société », disait au commencement du siècle M. de

Bonald. L'idée a fait fortune; toute la critique littéraire de notre temps en procède. Sainte-Beuve l'a adoptée plus ou moins, et M. Taine l'a mise en œuvre avec toute sa puissance d'analyse et de synthèse. L'art rêvé par Wagner est l'opposé de celui-là. C'est un art qui, loin de se conformer aux idées et aux mœurs régnantes de la société, prend vis-à-vis d'elle une attitude de maître. C'est un art conscient et voyant, qui, pénétré des profondes vérités psychiques en même temps que d'un grand idéal humain, s'en fait l'apôtre, armé des deux plus forts moyens d'expression : le drame et la musique. En un mot, au principe de la mode et de l'amusement qui a prédominé jusqu'à présent au théâtre, le réformateur prétend substituer celui de l'initiation et de l'édification, en s'appuyant sur les plus hautes intentions des grands dramaturges du passé. D'après ces principes, le théâtre initiateur devait commencer par être le temple d'une élite attentive et recueillie, puis étendre graduellement son influence. De là le projet — depuis réalisé à Bayreuth — d'une salle de spectacle construite et orientée uniquement pour favoriser l'oubli du monde réel et la vision idéale. Orchestre invisible, gradins, colonnes, tout devait y projeter et y concentrer le regard sur le cadre scénique.

Ce projet devait naturellement passer pour le plus chimérique des rêves jusqu'au jour où le jeune roi de Bavière s'enflamma pour l'idée de l'artiste, l'appela auprès de lui, et mit à sa disposition son théâtre, sa cassette privée et sa bonne volonté royale. Ce jour-là, Richard Wagner entra de fait et de plein-pied dans son rôle de réformateur. Une série de projets furent esquissés sous son inspiration, et quelques-uns mis à exécution sur le champ. Le Conservatoire de Munich devait être transformé en une école de chant destinée à créer un style nouveau pour les opéras de Wagner. M. de Bulow, apôtre fervent du maître, fut appelé comme chef d'orchestre, au théâtre du Roi. On donna une série de représentations modèles avec l'acteur Schnorr, en dehors de l'abonnement. On commença par le *Vaisseau-Fantôme;* on continua par le *Tannhœuser* et par *Tristan.* Ces fêtes exceptionnelles devaient préparer le public à celles plus grandes du nouveau théâtre. L'architecte Semper fut invité par le Roi à conférer avec lui et avec le maître, pour tracer le plan du nouvel édifice qui devait être inauguré par la représentation de la Tétralogie des *Nibelungen.* Le théâtre modèle devait s'élever dans toute sa splendeur sur une colline, en dehors de Munich, de l'autre côté de l'Isar, au milieu des jardins publics de la ville. Flanqué de deux tours et de deux vastes promenoirs en portiques, il serait revêtu tout entier de deux colonnades superposées. Pour y conduire dignement les spectateurs, on percerait une rue dans la cité et on jetterait un pont sur le fleuve. Ce plan magnifique, qui s'ébruitait alors, souriait au Roi et remplissait d'épouvante l'âme du ministre des finances. Le conseil municipal n'en dormait plus. Des jalousies envenimées, des haines furieuses s'élevaient de toutes parts contre l'audacieux réformateur. Mais il se sentait maître de l'âme du Roi, et il tenait son interprète.

Avec ces deux forces, il se croyait sûr du triomphe. C'était chose extraordinaire et superbe de voir cet homme en lutte avec l'opinion publique de toute l'Allemagne, de toute l'Europe, et qui disait : « Vous aurez beau rire, pester et crier, avec mon Roi et mon interprète j'aurai raison de vous tous ! »

Wagner était alors au moment le plus intéressant de sa vie, au point tournant de sa carrière. Puissances ennemies et chances favorables se réunissaient en un foyer brûlant comme pour une lutte suprême. Du dehors, un orage formidable s'amassait sur sa tête; mais les événements profonds et mystérieux de sa vie intime, qui sont pour l'homme comme les signes certains et les voix de la destinée, l'avertissaient de la victoire finale. C'est à cette époque et même à ces représentations de *Tristan et Iseult* que remonte, dit-on, l'origine d'un lien qui devait prendre une importance capitale dans sa vie. Il avait trouvé dans une femme supérieure l'intelligence

:omplète de son être et le dévouement e plus absolu. Cette passion, alors tenue ecrète, avait commencé dans la femme t s'était peu à peu emparée de lui. Malgré l'étrangeté des circonstances et les bstacles qui devaient s'opposer à leur nion, cette femme, loin d'entraver sa narche, devint par la suite, en s'associant lui, l'aide le plus puissant de sa réussite. 'ous les bonheurs lui venaient donc à la ois. Un jeune roi, un artiste génial et ne femme d'un esprit éminent venaient à ii et lui disaient : « Nous croyons en toi, : nous t'appartenons, car tu es *Le* Maître ! » aut-il s'étonner qu'un homme capable de éer une foi pareille en trois êtres hors gne, ait puisé en quelque sorte dans leur ithousiasme la force de lutter avec le onde entier? Aussi Wagner avait-il alors fièvre des longs désirs et des vastes pen-es. Il ne doutait plus de rien.

(*A suivre.*) ED. SCHURÉ.

LES CONCERTS EN FRANCE

pendant le XVIIIe siècle

(SECONDE PARTIE)

(Suite. — Voir le dernier numéro)

IV

SI la création du Concert spirituel fut, à Paris, sans action réelle sur les concerts de sociétés ou les concerts particuliers, elle eut encore moins d'influence sur les Académies de musique établies dans les provinces. Plusieurs d'entre elles dataient du siècle précédent; le nombre s'était accru par l'effet de l'exemple donné de cité à cité, et quelques-uns faisaient parler d'elles jusque dans la capitale.

L'Académie des Beaux-Arts fondée à Lyon en 1713 ne donnait pas seulement des concerts hebdomadaires : elle organisait encore des fêtes extraordinaires, dont l'une, en 1721, fut offerte sur la Saône à la femme de l'intendant de la généralité ; les académiciens avaient frété une flottille composée de quatre gondoles, d'un brigantin et d'un grand bateau chargé de fleurs et de joueurs de violons, de flûtes et de hautbois (1). Le sieur Bergiron de Briou, pendant six années directeur des concerts, contribuait à leur répertoire par des cantates françaises (2) ; son successeur, Paul de Villesavoye, fut chargé en 1726 par les magistrats de Lyon de composer et de faire exécuter le motet d'un salut annuel « pour la conservation de la santé du roi » (3).

D'autres concerts, qui se donnaient en même temps à Lyon, place des Jacobins, causaient, par la concurrence, d'assez graves préjudices à l'Académie des Beaux-Arts. Celle-ci, endettée, fit appel aux consuls ; ses membres se vantèrent de n'avoir « rien épargné pour attirer à Lyon les sujets les plus propres à plaire au public et à rendre le concert un des plus beaux du royaume », et confessèrent avoir cru « que les citoyens s'empresseraient davantage de soutenir » leur entreprise. La ville, accédant à leur requête, promit une subvention pour six ans, qui fut renouvelée (4).

La municipalité de Nantes s'intéressait également à la prospérité de son Académie de musique : « Elle se soutient à merveille, disait une lettre du maire en 1728. Notre nombre de cent cinquante académiciens est rempli depuis longtemps, et tous les fonds payés pour une année. Chaque académicien ayant le droit de donner un billet d'entrée gratis à une dame, le tout compose

(1) *Mercure*, juillet 1721, tome II, p. 8.

(2) *Mercure*, février 1730, p, 335.

(3) *Inventaire-Sommaire des Archives communales*, etc., *Lyon*, BB 289. — Paul de Villesavoye, né en 1683, devint par la suite organiste et maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg, y dirigea, le 5 octobre 1744, la musique exécutée pour l'entrée de Louis XV, et mourut le 28 mai 1760. Voyez LOBSTEIN, *Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsass*, p. 32.

(4) *Invent.-Somm.*, etc. *Lyon*, BB 293. — EMM. VINGTRINIER, *Le Théâtre à Lyon au XVIIIe siècle*, p. 12.

une assemblée d'élite de trois cents personnes, deux fois par semaine, dans la salle du concert, où règne beaucoup d'ordre et de silence (1) ».

En plus des administrations urbaines, les représentants du pouvoir royal donnaient encore volontiers à de semblables associations une protection officielle. Le concert de Marseille, fondé en 1716, avait pour patron le maréchal de Villeroi (2); les statuts de l'Académie de musique de Troyes avaient été approuvés en 1728 par le gouverneur de Champagne, et la municipalité lui prêtait, pour ses séances, la grande salle de l'hôtel de ville (3). Il en fut de même à Lille depuis 1733 (4). A Dijon, des concerts publics et payants, donnés dans la maison d'un maître des comptes, précédèrent, en 1725, la constitution d'une académie, transportée au « Logis du Roi », dans la grande salle à manger de l'hôtel du gouverneur (5). L'intendant de la généralité de Moulins, en accordant son patronage au concert fondé dans cette ville en 1736, eut soin de remarquer que cet établissement, « outre l'agrément qui en est inséparable », serait aussi « d'une grande utilité en ce que, d'une part, il servira à occuper les habitants à un exercice noble et, de l'autre, contribuera à l'éducation et à la perfection des enfants » (6). Au dire d'un auteur local, le concert de Caen avait plus de vertus encore : « Il illustre la ville, soulage les pauvres, occupe les oisifs, réunit les citoyens, adoucit les mœurs, répand la paix dans les cœurs et la sérénité dans les esprits. C'est un fonds pour l'artisan et le marchand, un asile pour l'étranger, et un plaisir pour tout le monde (1) ».

Ces mérites sociaux étaient garantis p[ar] la rédaction de statuts qui, presque litt[é]ralement copiés d'une ville à l'autre, fixaie[nt] minutieusement le mode d'admission d[es] associés. Généralement, ils étaient [au] nombre d'une centaine : cent à Troye[s,] à Nancy; cent vingt à Strasbourg; ce[nt] cinquante à Nantes. Le règlement [de] Clermont-Ferrand (1731) permettait [à] « toute personne de condition honnête[e] de se faire inscrire (2); celui de Moul[ins] excluait celles « qui font profession des a[rts] mécaniques ». La cotisation annuelle vari[ait] selon les localités : elle était d'un loui[s à] Caen, de quarante-huit livres à Moul[ins,] avec réduction de moitié pour les souscri[p]teurs habitant à plus de six lieues de d[is]tance; les membres honoraires, à Pau, [de]puis 1718, ne versaient pas moins de c[ent] livres par année (3). Partout, les étrang[ers] étaient admis sur présentation, les dam[es] sur billets distribués par les académicie[ns;] l'article 10 du règlement de Troyes pr[es]crivait à ceux-ci d'avoir « attention à [ne] donner de billets d'entrée qu'aux dam[es] qui peuvent honorer l'Académie, et à [qui] les amusements de la musique puiss[ent] convenir, de manière qu'elles puissent ê[tre] également satisfaites, et des concerts [et] de la bonne compagnie qu'elles y aur[ont] formée ». Presque mot à mot, le mê[me] article était reproduit à Nantes (4); [les] règlements de Nancy et de Strasbo[urg] traitaient discrètement de l'admission [des] dames (5); les enfants âgés de moins [de]

(1) *Archives historiques, artistiques et littéraires*, t. I, p. 270.

(2) A. Rostand, *La Musique à Marseille*, dans les *Mémoires de l'Académie de Marseille*, 1872-1874, p. 371.

(3) A. Babeau, *Les Académies de musique de Troyes*, dans l'*Annuaire de l'Aube*, tome LVII, 1883, deuxième partie, p. 81 et suiv.

(4) L. Lefebvre, *La Musique et les Beaux-Arts à Lille.*

(5) Chabeuf, *Dijon, monuments et souvenirs*, p. 300 et suiv.

(6) E. Bouchard, *L'Académie de musique de Moulins au XVIIIe siècle*, dans les *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, t. XI, 1887, p. 592 et suiv.

(1) Fragments des *Nouvelles littéraires* de Caen, [17..,] cité par Carlez, *La Musique et la société caenna[ise au] XVIIIe siècle* (*Mémoires de l'Académie de Caen*, t. XX[X], 1884, p. 109 et suiv.).

(2) A. Tardieu, *Histoire de la ville de Clermont-Fe[rrand]*, t. I, p. 646. — *Règlement de l'Acad. de mus. de la v[ille de] Clermont-Ferrand du 11 sept. 1731*, imprimé à Cler[mont-]Ferrand, in-4°.

(3) *Inventaire-Sommaire des Archives départeme[ntales des] Basses-Pyrénées*, D 13.

(4) Mellinet, *De la musique à Nantes*, dans la *R[evue du] Breton*, t. II, 1837, p. 216.

(5) Les textes de ces deux règlements ont été p[ubliés] pour Nancy, dans A. Jacquot, *La Musique en Lo[rraine]*, p. 135 et suiv.; pour Strasbourg, dans Lobstei[n, *Bei]träge zur Geschichte der Musik im Elsass*, p. 116 et su[iv.]

ix ans étaient refusés, à Nancy, de crainte qu'ils ne troublent la tranquillité du con-ert »; et comme en toute réunion mon-aine l'élément militaire était fort recher-hé, certaines académies lui réservaient -acieusement des places de faveur. Les atuts nancéens disaient : « Les directeurs ivoyeront par chaque concert deux billets 1 commandant de MM. les cadets, pour 1'il les distribue à ceux d'entre eux qu'il gera à propos ». A Strasbourg, la garni-in étant très considérable, les directeurs : l'Académie remettaient pour chaque ance, aux commandants des corps de valerie, d'artillerie et d'ingénieurs mili-ires, trois billets par régiment, bataillon corps; de plus, l'entrée était libre pour MM. les officiers de l'état-major de la ace et leurs familles »; en des villes oins favorisées sous le rapport militaire, Moulins, entre autres, — les mêmes litesses s'adressaient aux fonctionnaires vils : maire, échevins, procureur du roi, crétaire de la ville. Les auditeurs ecclé-stiques ne faisaient pas partout défaut; plusieurs fois, les chanoines du chapitre hédral de Chartres firent défense à leurs iîtres de chapelle de mener les enfants la maîtrise « aux concerts où il y avait s femmes », et d'y assister eux-mêmes (1); r contre, l'évêque de Bayeux souscrivit a fondation du concert de Caen, « sur considération qu'il s'agit d'un divertis-nent honnête »; des prêtres prirent part, c des magistrats, à l'établissement de cadémie de Pau, et l'archevêque de on, en voyage, ne fit point difficulté ssister, le 2 septembre 1722, à « un con-t des plus magnifiques », que donnèrent son honneur les membres de l'Académie rléans, et dans lequel furent exécutés fragments d'*Ajax*, de Bertin, et le *it Dominus*, de Campra (2). Par égard babablement pour les membres du clergé, cadémie de musique de Tours, fondée 1724, et qui donnait ses séances deux par semaine dans un hôtel « bâti tout exprès », avait soin de substituer pendant le carême, des motets aux fragments d'opéras (1).

(*A suivre.*) MICHEL BRENET.

(1) CLERVAL, *L'Ancienne maîtrise de Notre-Dame de Chartres*, p. 203.

(2) *Mercure*, octobre 1722, p. 94. — *Ajax* avait été joué à l'Opéra le 20 avril 1716.

(1) *Mercure*, janvier 1726, p. 172; janvier 1731, p. 169.

LA PRISE DE TROIE

(PREMIÈRE PARTIE DES « TROYENS »)

Opéra en trois actes. Poème et musique de Hector Berlioz. Première représentation à l'Académie nationale de musique le 15 novembre 1899.

« Ma noble Cassandre, mon héroïque vierge, il faut donc me résigner, je ne t'entendrai jamais !... Et je suis comme le jeune Chorèbe : ... *Insano Cassandræ incensus amore.* »

Telles étaient les lamentations de ce pauvre Hector Berlioz au déclin de sa vie. S'il put entendre les *Troyens à Carthage* au Théâtre-Lyrique, il ne lui fut pas donné de voir jouer la *Prise de Troie*. En cela, il fut moins heureux que Richard Wagner, lequel, grâce à la munificence du roi Louis II, eut la joie d'assister à la représentation de *Tristan et Iseult* à Munich. Coïncidence curieuse : La *Prise de Troie* et *Tristan et Iseult* auront vu le jour pour la première fois sur une scène parisienne à quelques semaines de distance !

Nous avons raconté récemment (2) les péripéties par lesquelles passa Hector Berlioz avant de voir exécuter la moitié de son œuvre au Théâtre-Lyrique. Son poème lyrique les *Troyens* (3) fut en effet divisé en deux parties : la seconde seule, les *Troyens à Carthage*, vit le feu de la rampe au Théâtre-Lyrique le 4 novembre 1863, sous la direction de Carvalho. La première, la *Prise de Troie*, divisée en trois actes, n'a jamais été entendue au théâtre et ne fut connue qu'imparfaitement par les auditions données aux concerts par MM. Pasdeloup et Colonne, au mois de décembre 1879, et, plus récemment, au Conservatoire.

Mais ce que nous avons omis de mentionner, c'est l'épisode qui amena Berlioz à écrire le poème et la musique des *Troyens*. Les lignes suivantes,

(2) *Guide Musical*, numéro du 1er octobre 1899.

(3) *Les Troyens* furent le suprême et dernier effort d'Hector Berlioz. Ne l'a-t-il pas tenté, comme le laisse entendre M. G. Noufflard dans son *Etude sur Berlioz et le mouvement de l'art*, avec le désir de lutter victorieusement avec Wagner ?

extraites de ses Mémoires (1), édifieront complètement nos lecteurs :

« Me trouvant à Weimar, chez la princesse de Wittgenstein (amie dévouée de Liszt, femme de cœur et d'esprit, qui m'a soutenu bien souvent dans mes plus tristes heures), je fus amené a parler de mon admiration pour Virgile et de l'idée que je me faisais d'un grand-opéra traité dans le système shakespearien, dont le deuxième et le quatrième livre de l'*Enéide* seraient le sujet. J'ajoutai que je savais trop quels chagrins une telle entreprise me causerait nécessairement pour que j'en vinsse jamais à la tenter. — « En effet, répliqua la princesse, de votre passion pour Shakespeare unie à cet amour de l'antique, il doit résulter quelque chose de grandiose et de nouveau. Allons, il faut faire cet opéra, ce poème lyrique ; appelez-le et disposez-le comme il vous plaira. Il faut le commencer et le finir. » — Comme je continuais à m'en défendre : « Ecoutez, me dit la princesse, si vous reculez devant les peines que cette œuvre peut et doit vous causer, si vous avez la faiblesse d'en avoir peur et de ne pas tout braver pour Didon et Cassandre, ne vous représentez jamais chez moi, je ne veux plus vous voir. » Il n'en fallait pas tant dire pour me décider. De retour à Paris, je commençai à écrire les vers du poème lyrique des *Troyens*. Puis je me mis à la partition, et au bout de trois ans et demi de corrections, de changements, d'additions, etc., tout fut terminé. »

Du 4 novembre 1863, jour de la première représentation des *Troyens à Carthage* sur la scène du Théâtre-Lyrique, au 15 novembre 1899, trente-six ans se sont écoulés avant que la *Prise de Troie* fût enfin reçue à l'Académie nationale de musique, ce qui avait été le rêve le plus ardent, en la dernière partie de sa vie, du grand et méconnu compositeur, — rêve, hélas ! non réalisé de son vivant. Nous ne croyons pas devoir adresser ici, à la direction de l'Opéra, des félicitations pour avoir enfoncé une porte qui fut brillamment ouverte par le célèbre cappelmeister Félix Mottl, directeur et chef d'orchestre du Théâtre de Carlsruhe, un intelligent, dont les visées artistiques dépassent de beaucoup celles de la plupart des trafiquants d'art. Ce fut en effet le 6 décembre 1890 que l'œuvre d'Hector Berlioz, laissée dans un injuste oubli, fut représentée sur la petite scène de Carlsruhe. A cette époque, M. Maurice Kufferath indiqua assez longuement dans notre revue la belle impression que lui laissa la partition de la *Prise de Troie* (2).

L'effet produit sur nous après la « première », qui vient d'avoir lieu à l'Académie nationale de musique, n'a certes pas été moindre que celui éprouvé par notre cher directeur et ami, pour les pages en lesquelles Berlioz, remontant à la belle simplicité de Gluck, a traduit avec une vérité et un sentiment d'une justesse surprenante le[s] parties les plus dramatiques de sa belle création. Celle qui domine l'œuvre de toute sa hauteur es[t] la scène (n° 2 de l'acte II) où Andromaque s'age[-] nouille au pied de l'autel avec son fils Astyanax, le conduit devant Priam, qui le bénit, laissan[t] entrevoir sa profonde douleur, passant enfi[n] devant la foule pour se retirer, alors qu'au loi[n] Cassandre l'engage à garder ses larmes pour de[s] malheurs prochains et que les femmes troyenne[s] pleurent, cachant leur visage. Andromaque es[t] muette dans tout ce tableau : c'est le triomphe d[u] silence. Mais l'orchestre, avec une simplicit[é] antique, traduit admirablement l'émotionnant[e] pantomime ; la clarinette module son chant trist[e] passant du mineur au majeur au moment o[ù] Astyanax est présenté au Roi et à la Reine, – soutenue *pianissimo* par les dessins souples d[es] autres instruments. L'attendrissement arrive à so[n] comble lorsque, à la conclusion, le chœur d[es] femmes soupire la note *ut* sur l'interjection *Ah* Les larmes sont bien près de mouiller les pau[-] pières des auditeurs.

Et, cependant, nous avions été mal impre[s-] sionné au début même du premier acte, en écou[-] tant les trente mesures de la préface orchestra[le] et le chœur qui suit, voulant traduire la joie d[es] Troyens qui, heureux d'être délivrés des Grec[s] se répandent dans la plaine, chantant le bonheu[r] de respirer l'air pur des champs et se livrant à d[es] danses et à des jeux divers. Tout cela est bana[l,] sonne creux ! Berlioz, il faut bien le dire, éta[it] coutumier du fait, et bien souvent, dans ses œuvr[es] de scène, lorsqu'il veut être gai, son rire manqu[e] le but. (Voir surtout *Béatrice et Bénédict*.) On [ne] rencontrera jamais pareille faiblesse chez Richa[rd] Wagner ou chez Weber, son prédécesseur.

Mais, comme Berlioz reprend possession [de] lui-même, aussitôt que Cassandre entre en scèn[e] après un superbe *adagio* de l'orchestre, d'un cara[c-] tère presque beethovénien ! Si le maître de la Cô[te-] Saint-André se rapproche en effet de Gluck po[ur] l'élément vocal, il se rattache bien davantage [à] l'auteur de *Fidelio* et à Weber pour la palet[te] orchestrale. Tout ce que chante Cassandre, dépl[o-] rant la légèreté des Troyens et prophétisant [un] sombre avenir, est en admirable situation. N'es[t-] elle pas délicieuse, cette phrase : « Chorèbe, [il] m'aime ! il est aimé », avec les accompagnemen[ts] syncopés de l'orchestre. Le *larghetto* à 3/4 [de] Chorèbe : « Reviens à toi, vierge adorée », e[st] peut-être moins bien venu ; toutefois, l'*andan[te]* dans lequel le fiancé de Cassandre (page 50 de [la] partition pour piano et chant) (1) cherche à

(1) *Mémoires de Hector Berlioz* (1870), page 469.
(2) *Guide Musical*, numéro du 14 décembre 1890.

(1) Partition piano et chant, Choudens, éditeur, Pari[s].

rassurer complètement, est d'une grâce attendrie, relevée par les dessins pittoresques de tels ou tels instruments, imitant très discrètement le mouvement des flots de la mer, le chalumeau du pâtre, le gazouillement des oiseaux. La strette se terminant par un duo en tierces de Cassandre et Chorèbe n'est que médiocre.

D'un effet assez grandiose sont la marche et l'hymne par lesquels commence le deuxième acte. Les Troyens, avec leur roi et leur reine, les princes et les princesses, les guerriers, à la tête desquels est Enée, viennent implorer les dieux. Le déploiement de toutes les forces orchestrales en un thème très rythmé et original, la beauté de la nombreuse figuration et des décors font de cette scène un tableau pompeux, auquel se joint le Combat du Ceste, dont le motif orchestral, passant de 3/8 à 5/8, est très caractéristique. Ajoutons que le pas des lutteurs (des lutteurs de profession) est fort bien réglé. Puis Andromaque et son fils Astyanax, vêtus de blanc, entrent à pas lents. C'est alors que se développe cette admirable pantomime que nous avons décrite au début de cet article, et qui est le sommet de l'ouvrage. Enée accourt, annonçant la fin tragique de Laocoon, dévoré par deux serpents monstrueux, pour avoir lancé son javelot contre le cheval de bois, qu'il incitait ses concitoyens à brûler. On trouve encore ici à l'orchestre un effet imitatif, soulignant le chant d'Enée au moment où, ému, il raconte l'épisode des affreux reptiles se ruant sur Laocoon. L'octuor et le chœur, longuement développés, qui suivent, s'enlèvent en un beau mouvement et le drame redouble d'intensité lorsque les Troyens traînent victorieusement le colossal cheval de bois dans les murs, cependant que Cassandre s'écrie pathétiquement : « L'ennemi vient! » Berlioz l'appelait le finale monstre; mais il se consolait de sa longueur en pensant que la marche triomphale d'*Olympie* de Spontini comportait 347 mesures, alors que la sienne n'en contenait que 244!

Le troisième et dernier acte est divisé en trois tableaux : la tente d'Enée, où l'ombre d'Hector apparaît au guerrier troyen, l'engageant à fuir et prophétisant la fondation d'un royaume en Italie, — le temple de Vesta, où sont réfugiées les femmes prosternées devant l'autel de Cybèle, — l'incendie de Troie, la mort de Cassandre et de ses compagnes, préférant se tuer que de tomber au pouvoir des Grecs. Cette dernière partie de *la Prise de Troie* renferme également de grandes beautés musicales : l'apparition d'Hector peut rivaliser, en intensité d'émotion, avec l'arrivée du Commandeur, au troisième acte de *Don Juan*. L'hymne final de la délivrance, chanté par les valeureuses femmes d'Ilion, est une grandiose apothéose.

M[lle] Delna, qui remplissait le rôle écrasant de Cassandre, n'a pas aussi bien réussi que dans l'interprétation de celui de Didon des *Troyens*, à l'Opéra-Comique. L'organe est toujours généreux; mais le style, mais les gestes! Que de progrès il y aurait à faire! M. Renaud est un superbe Chorèbe; nous nous permettrions de l'engager à moins arrondir ses phrases, à leur donner plus de simplicité. MM. Lucas, Douailler, Chambon, Delpouget ont été satisfaisants. M[me] Flahaut (Andromaque) a fort bien mimé la seconde scène de l'acte II. Sous la haute et intelligente direction de M. Paul Taffanel, l'orchestre et les chœurs ne pouvaient faiblir.

HUGUES IMBERT.

Chronique de la Semaine

PARIS

CONCERTS COLONNE

Matinée du 12 novembre 1899

En remettant en lumière le très remarquable *Concerto* en *ré* majeur d'Alexis de Castillon, qui fut autrefois outrageusement sifflé aux Concerts populaires (10 mars 1872), bien que M. C. Saint-Saëns fût au piano, M. Raoul Pugno a fait œuvre louable à tous les points de vue. Alexis de Castillon est encore un grand méconnu de la foule, et tous ceux qui auront à cœur de tirer d'un injuste oubli l'œuvre d'un musicien personnel et sincère, mériteront bien de l'art. On n'aura qu'à lire les belles pages qu'il a écrites pour la musique de chambre, tels les quintette, quatuor, trios, sonates..., et aussi son superbe *Psaume*, pour comprendre quel rôle A. de Castillon aurait joué parmi la pléiade de nos artistes, s'il n'avait pas quitté ce monde prématurément. Pour employer les termes mêmes de notre savant confrère M. Charles Malherbe, « les applaudissements d'aujourd'hui n'ont pas été seulement la revanche des sifflets d'autrefois, ils ont été le juste hommage rendu à la mémoire d'un artiste qui semblait promis à de hautes destinées et que la mort cruelle a frappé trop tôt ». L'exécution superbe que M. Raoul Pugno a donnée de ce *Concerto* a électrisé la salle. L'interprétation du merveilleux *Concerto* en *la* mineur de Robert Schumann ne fut pas moins remarquable. Jamais peut-être M. Raoul Pugno n'a montré plus de délicatesse, de charme, de grâce dans les passages de douceur (tel le fin *intermezzo*) et plus de puissance dans les parties de force. On sentait qu'il était fiévreux et désireux de donner à l'œuvre de Castillon, comme à celle de Schumann, la plus haute portée possible. Il y a réussi et il doit être fier de son succès!

M. Jacques Thibaud a redit avec le même succès qu'au concert précédent la *Havanaise* de M. Camille Saint-Saëns. Quelle délicieuse sonorité! Les auditeurs ne furent pas moins enthousiasmés qu'à la séance précédente.

Entre ces diverses compositions où brillèrent MM. Raoul Pugno et Jacques Thibaud, figurait une nouvelle œuvre d'un jeune prix de Rome, qui donne de grandes promesses : la *Deuxième Symphonie* en *mi* mineur de M. Henri Rabaud, dirigée par lui-même. A entendre les appels vigoureux du début, qui sont un écho de ceux servant de préface au thème de la *Symphonie* en *ut* mineur de Beethoven, nous nous imaginions que le style classique dominerait en cette œuvre, comme il s'impose du reste dans la *Première Symphonie* en *ré* mineur du jeune prix de Rome, que fit exécuter autrefois M. d'Harcourt en son temple de la rue Rochechouart. A cette époque, nous avions été impressionné par l'écriture de M. Rabaud, qui laissait entrevoir un continuateur des maîtres de l'art classique. Cette fois, il a cru devoir renoncer à ce style, qui est bien cependant celui de la symphonie proprement dite, pour s'engager dans la voie romantique. Car, bien que sa symphonie soit divisée en quatre parties, elle présente des subdivisions qui la rapprochent d'un art plus libre. Il aurait pu avec raison lui donner le titre de *Suite d'orchestre*, qui, selon nous, lui convenait mieux. En outre, la couleur et le style sont tout à fait modernes; il passe tour à tour du *Rouet d'Omphale* de Saint-Saëns (quatrième partie) à l'ouverture de *Ruy Blas* (*allegro vivace* du n° 3), avec, de-ci de-là, certains fragments, cousins germains de telles pages de Reyer, de Berlioz, de Wagner même. Il est juste de dire que le tout est si habilement agencé, que l'on oublie ces réminiscences involontaires, et même certaines longueurs, pour louer la maîtresse écriture, la puissante orchestration de cette œuvre symphonique et la délicatesse infinie avec laquelle a été tracé l'*allegro vivace* (n° 3), pour lequel on a demandé le *bis*, que, dans sa modestie, M. Rabaud n'a pas cru devoir accorder. Nous avouons sans détour qu'au point de vue musical pur, nous préférons sa première symphonie; il est évident que dans la seconde, il a eu en vue un programme littéraire. L'accueil très sympathique que le jeune prix de Rome a reçu au Châtelet ne peut que l'encourager à se ceindre les reins pour écrire des pages concises et poétiques comme la *Procession nocturne*. HUGUES IMBERT.

⚜

CONCERTS LAMOUREUX

C'est avec des œuvres déjà connues de ses auditeurs que M. Lamoureux a fait la réouverture de ses concerts. Les ouvrages nouveaux viendront plus tard, lorsque le célèbre chef d'orchestre, une fois terminée la série des belles représentations de *Tristan et Iseult*, pourra consacrer tout son temps à ces magnifiques séances musicales inaugurées par lui jadis au théâtre de la rue de Malte, où précisément elles viennent de réapparaître. Ce retour au premier logis, après tant de pérégrinations, et surtout la rentrée de M. Lamoureux lui-même, après une absence de deux années qui parurent bien longues à ses nombreux admirateurs, donnaient un attrait tout particulier à cette matinée de dimanche dernier, où se pressait une foule enthousiaste, désireuse de saluer et d'applaudir le grand artiste.

Du programme, j'aurai peu de chose à dire. La symphonie en *mi* bémol de Mozart, la scène finale du *Crépuscule des Dieux*, interprétée d'une façon merveilleuse par Mme Litvinne, et l'ouverture du *Carnaval romain* de Berlioz sont des œuvres trop connues pour qu'il soit utile de s'y arrêter.

Deux compositions plus modernes ont été particulièrement goûtées du public : le concerto pour violoncelle de Lalo, exécuté avec une certaine habileté, mais avec une ampleur et une intensité de son insuffisantes, par M. Pablo Casals, artiste espagnol, et enfin *l'Apprenti sorcier*, charmante œuvre symphonique de M. Dukas, qui a obtenu beaucoup de succès l'année dernière au Cirque d'Eté, et que l'on a réentendue avec le plus grand plaisir.

L'orchestre a été ce qu'il est d'ordinaire sous l'habile et ferme direction de M. Lamoureux, c'est-à-dire admirable. E. THOMAS.

⚜

Une séance a été consacrée à l'Institut Rudy, le 10 novembre, aux œuvres de M. Charles René. Le premier mouvement d'une *Sonate* pour piano et violon bien exécutée par M. et Mme Monteux, des *lieder* chantés par MM. F. Lecomte et Paul Pecquery, de l'Opéra-Comique, par Mme Geneviève Maindron, des pièces pour piano par l'auteur, ont permis de reconnaître la facilité d'écriture de M. Ch. René et le tour gracieux de ses mélodies. Auteur et interprètes ont été fort applaudis.

⚜

L'Association des Artistes musiciens, fondée par le baron Taylor, célébrera cette année, selon sa coutume, la fête de Sainte-Cécile, en faisant exécuter, en l'église Saint-Eustache, le vendredi 24 novembre, à onze heures du matin, la messe dite de la Pentecôte, de M. E. Paladilhe, sous la direction de M. J. Danbé. Les soli seront chantés par MM. Vergnet, Soulacroix et André Lemoine. A l'Offertoire : *Invocation*, *adagio* de M. Paladilhe, exécuté sur le violon, avec accompagnement d'orgue, par M. Pennequin.

On terminera par la *Marche processionnelle* de M. Paladihle, exécuté sur l'orgue par M. Henri Dallier.

⚜

Les trois dernières représentations de *Tristan et*

Iseult, au Nouveau-Théâtre, auront lieu aux dates suivantes : mardi 21 novembre, samedi 25 novembre, mardi 28 novembre.

Louise, l'œuvre du compositeur Gustave Carpentier, n'étant point encore achevée au point de vue de l'orchestration, ne passera pas bientôt, comme on l'espérait, à l'Opéra-Comique. M. Albert Carré se voit dans l'obligation d'intervertir l'ordre primitivement adopté pour la représentation des œuvres nouvelles. Nous aurons donc *Hænsel et Gretel* d'Humperdinck, dont on va presser les répétitions et, peut-être avant, la reprise de *Proserpine* de M. C. Saint-Saëns et *Orphée* de Gluck.

M. Massenet vient de terminer la composition d'une ouverture de *Brumaire*.

Cette page symphonique, destinée à servir de prélude au drame de M. Edouard Noël, sera exécutée pour la première fois aux Concerts populaires de Lille, le 31 mars prochain, par cent cinquante instrumentistes, sous la direction du compositeur.

BRUXELLES

Il y avait foule, samedi dernier, à l'unique audition donnée à la Grande Harmonie par le quatuor Joachim, Halir, Wirth et Haussmann. Le programme en était corsé : *Quatuor* en *la* mineur de Brahms, *Quatuor* en *la* majeur de Schumann, et le grand *ut* dièse mineur de Beethoven. Ce dernier est demeuré la grande impression de la soirée, encore que dans le Brahms et le Schumann, l'exquise délicatesse de sentiment, le relief des dessins thématiques, la simplicité noble du style, aient profondément enchanté quiconque a le sens musical droit et sain. Mais dans le Beethoven, il semblait qu'il y eût plus encore ; et l'intensité de sonorité donnée par les quatre incomparables artistes à la grande élégie du début, l'expression profonde imprimée aux chants émus qui alternent dans les autres parties avec la verve tourbillonnante des rythmes joyeux et entraînants, l'unité de style, le fondu des ensembles, la sûreté des traits, la qualité surfine de l'interprétation, tout cela a fait de cette exécution une impression d'art accomplie et supérieure.

Vraiment ému par la vaillance tranquille et intangible du maître qui reste l'une des plus hautes personnalités artistiques de la seconde moitié du siècle, le public a salué Joachim d'une longue ovation, associant, cela va sans dire, dans ces témoignages d'admiration, Halir, Wirth et Haussmann, ses parfaits et dignes partenaires. M. K.

— Le deuxième concert traditionnel des lauréats des derniers concours a été remplacé dimanche, au Conservatoire, par un examen public pour l'obtention du diplôme de virtuosité (piano), auquel est attaché un prix de mille francs, libéralement fondé par M[lle] Aline Van Cutsem. Récipiendaire, M[lle] Laenen, élève de M. Wouters.

Le morceau imposé était le *Concerto* en *sol* de Beethoven, avec orchestre, que M[lle] Laenen a joué avec talent. Dans les autres épreuves qui lui étaient imposées, et notamment dans la plus redoutable, la *Fantaisie chromatique et Fugue* de J.-S. Bach, transposée au demi-ton supérieur à la demande du jury, le succès de M[lle] Laenen a été complet ; et, aux applaudissements de l'auditoire, M. Gevaert, en lui annonçant que le diplôme de virtuosité lui était décerné, l'a complimentée sur la manière brillante dont elle avait rempli toutes les conditions imposées par le programme de l'examen.

— Mardi soir, MM. Barat, pianiste, et Matton, violoniste, nous conviaient à une séance de musique de chambre dont le programme était assez intéressant. Mais l'interprétation n'a pas répondu à ce qu'il promettait. La belle *Sonate* en *la* mineur op. 105, pour piano et violon, de Schumann, a été rendue d'une façon assez inégale ; elle semblait ne pas avoir été suffisamment répétée. M. Barat s'est fait ensuite entendre seul, dans six études pour piano de Schumann. Bonne technique, mais jeu un peu froid.

Le violoniste, M. Matton, s'était attaqué à la grande et belle *Fantaisie écossaise* de Max Bruch. Nous avons eu l'impression qu'il avait entrepris un travail au-dessus de ses forces. La sonorité est agréable.

Enfin, M. Hennuyer, remplaçant M[lle] Van Steenkiste, indisposée, nous a chanté d'une façon intelligente un récitatif et air du *Joseph* de Méhul, la *Procession* de Franck et une jolie *Aubade* d'Arthur de Greef. P. M.

— Le premier concert du Cercle du quatuor vocal et instrumental, sous la direction de M. A. Wilford, a eu lieu mercredi soir à la salle Erard.

Nous y avons entendu les jolies *Chansons espagnoles* pour soprano, contralto, ténor et basse, de Schumann, si rarement exécutées ici. Elles ont servi a nous faire goûter la belle voix de soprano de M[lle] Germsheid. Les autres voix du quatuor étaient assez bonnes. L'exécution de ces différentes pièces a été simplement honnête.

Le second numéro du programme était un quintuor pour piano et archets de Rich. Metzdorff, compositeur russe, si nous ne nous trompons, né en 1852, dont les œuvres sont totalement inconnues ici. Elève de Rubinstein et de Lechetitsky, enfin de Liszt, il a composé plusieurs symphonies, opéras, etc., qui ont été exécutées en Allemagne.

L'œuvre, présentée par MM. Wilford, Baroen, Notorange, Van Houtte et Ch. Kneip, n'est pas des plus intéressantes.

Dans la première partie, rien de saillant, mais une quantité de notes qui paraissent venir là sans rime ni raison. Il est vrai de dire que l'exécution de l'œuvre a été rendue d'une manière froide et incolore, en somme très médiocre. Les autres parties, à part l'*allegretto quasi andantino*, qui a une certaine fraîcheur, sont de la même venue que le *moderato* initial.

Les *Mélodies écossaises* de Beethoven, pour quatuor vocal avec accompagnement de piano, violon et violoncelle, ont encore fourni l'occasion à Mlle Germsheid de nous faire entendre sa jolie voix vibrante.

Le prochain concert sera consacré à l'école russe. P. M.

— Dimanche prochain, le 26 novembre, aura lieu le deuxième concert de la Société symphonique Ysaye. Le programme orchestral en est d'un haut intérêt : il ne comprend pas moins de trois œuvres nouvelles : une symphonie de M. Alberic Magnard, l'auteur de cette *Yolande* jouée naguère au Théâtre de la Monnaie et très remarquée des musiciens, malgré le mauvais vouloir du public des stalles; puis une légende symphonique, *Sire Halewyn*, de M. Julien Tiersot, le savant bibliothécaire du Conservatoire de Paris et le folkloriste bien connu; enfin, l'ouverture de *Sancho*, la comédie lyrique du jeune maître suisse Jaques-Dalcroze qui eut un succès retentissant, il y a deux ans, à Genève. Enfin, pour terminer, M. Ysaye fera entendre la belle ouverture de *Faust* de Wagner.

Le soliste de cette matinée est M. Carl Scheidemantel, le célèbre baryton de l'Opéra de Dresde et de Bayreuth où il fit sensation dans Amfortas, Wolfram et Hans Sachs. M. Scheidemantel qui est, comme Van Rooy, un élève de Stockhausen, ne s'est jamais fait entendre à Bruxelles. Il chantera un des plus beaux *lieder* de Beethoven, *An die Hoffnung* (à l'Espérance), instrumenté par Riccius; un cantique religieux d'Ed. Lassen, avec accompagnement de violoncelle solo et orchestre; enfin la Romance à l'Etoile du *Tannhæuser*, qu'il dit à la perfection.

— Nous avons déjà annoncé les deux récitals de piano que le remarquable pianiste Frédéric Lamond donnera la semaine prochaine à Bruxelles. Le jeune artiste, après le vif succès qu'il a obtenu à la fin de la dernière saison à Paris, vient déjà de donner cinq séances Beethoven à Hanovre, quatre soirées à Munich, dont deux consacrées à Beethoven, et son succès a été énorne dans ces deux villes.

— *Concerts annoncés :* Salle de la Société royale de la Grande Harmonie. Deux récitals de M. Frédéric Lamond. Programme du mercredi 22 novembre 1899, séance Beethoven : 1. Sonate pathétique, op. 13; 2. Trente-trois Variations sur une valse de Diabelli, op. 120; 3. Sonate, op. 78; 4. Andante en *fa* majeur; 5. Rondo a capriccio, op. 129; 6. Sonate, op. 31, no 3. — Programme du mercredi 29 novembre 1899 : 1. Variations et Fugue sur un thème de Hændel, op. 24 (Brahms); 2. Sonate quasi una fantasia, op. 27, no 1 (Beethoven); 3. Giga con variazione de l'op. 91 (Raff); 4. Romance sans paroles (Mendelssohn); 5. Deux Etudes (Chopin); 6. Ballade en *sol* mineur (Chopin); 7. Etudes symphoniques (Schumann); 8. Etude (Lamond); 9. Barcarolle (Rubinstein); 10. Liebestraum (Liszt); 11. Fantaisie sur Don Juan (Liszt).

Dimanche 19 novembre, à 1 heure ½, à l'Académie royale de Belgique, séance publique de la classe des beaux-arts. Après le discours de M. J. Robie, directeur de la classe, et la proclamation des résultats des concours de la classe et des grands concours du gourvernement pour 1899, se fera l'exécution de la cantate : *Les Cloches nuptiales*, musique de M. François Rasse, premier prix du grand concours de composition musicale de 1899.

MM. Hannon, clarinette solo aux Concerts Ysaye; Mahy, corniste; Pierrard, hautboïste, et Scheers, flûtiste du théâtre de la Monnaie; Trinconi, bassonniste, et Moulaert, pianiste, donneront dans le courant de la saison musicale 1899-1900 trois séances de musique de chambre consacrées exclusivement à la littérature pour instruments à vent et piano. Les mardis 5 décembre, 9 janvier et 13 février prochains, à 8 heures ½, en la salle Erard, 4, rue Latérale. Programmes. Première séance : 1. Trio pour flûte, violoncelle et piano (Haydn); 2. Trio pour deux hautbois et cor anglais (Beethoven); 3. Sonate pour flûte et piano (J.-S. Bach); 4. Trio pour violon, cor et piano (Brahms). Deuxième séance : 1. Quintette pour hautbois, clarinette, cor, basson et piano (Beethoven); 2. Sonate pour hautbois et piano (Hændel); 3. Andante et Allegro pour cor et piano (Schumann); 4. Tarentelle pour flûte, clarinette et piano (Saint-Saëns). La troisième séance sera consacrée à l'exécution d'œuvres modernes.

Mme Emma Birner, cantatrice, organise avec le concours de Mlle Scholler, pianiste, MM. Laoureux, violoniste, et Delfosse, violoncelliste, trois séances de musique vocale et instrumentale. Ces séances seront données à la salle Ravenstein, le 7 décembre, le 9 janvier et le 9 février prochains, à 8 heures du soir. La première séance sera consacrée à l'audition d'œuvres classiques; la deuxième à des œuvres de Brahms et de Schumann; la troisième à des œuvres de l'Ecole moderne française, avec le concours de M. Bosquet, pianiste.

CORRESPONDANCES

BARCELONE. — LA PREMIÈRE DE « TRISTAN ET ISEULT ». — La saison théâtrale au Liceo vient de s'ouvrir avec éclat par une exécution de *Tristan et Iseult* de R. Wagner. C'était la première représentation intégrale de ce chef-d'œuvre en Espagne. C'est dire avec quel intérêt on l'attendait. Le résultat a été satisfaisant. Je dis « satisfaisant » parce que le public a saisi tout ce qui lui a été présenté avec clarté et avec le souci de la vérité. Il faut bien dire à cet égard que si l'on parle beaucoup de l'incompréhension du gros public, ce n'est pas généralement que ce public ne s'intéresse pas à l'œuvre wagnérienne; mais il lui arrive de ne pas toujours comprendre, parce que trop souvent l'incompréhension est du côté des interprètes, chefs d'orchestre, régisseurs, chan-

teurs, etc. Wagner est venu avec une idée nouvelle. Or, du moment que cette idée nous est présentée, sous un travestissement, qu'elle est méconnue par ceux-là même qui ont mission de la mettre en lumière, comment blâmer le public ? Il faudrait qu'il devinât tout le temps ! C'est trop lui demander. Ce qui s'est produit pour la *Walkyrie* s'est aussi produit pour *Tristan*, car enfin, ici comme là, nous sommes en face d'un très simple problème d'expression artistique, problème toujours actuel. Trouver les moyens d'expression propres à faire saillir l'idée intégralement, tout est là, et ce problème n'est qu'incomplètement résolu.

J'ai pu observer, dans différentes espèces de manifestations d'art, et plus spécialement dans les drames wagnériens, que le public saisit très vite l'intention esthétique, souvent du premier coup, quand l'interprétation est une réalisation exacte et convenable. Plus tôt ou plus tard, l'effet voulu ne manque jamais.

Ce que je viens de dire s'applique de tout point à la version de *Tristan* qui vient de nous être donnée et aux impressions laissées par le chef-d'œuvre wagnérien dans le public. *Tristan* a réussi pleinement. Les lacunes que l'on a pu constater çà et là ont été compensées par les moments d'émotion profonde qui ont jailli de l'œuvre.

Cette exécution de *Tristan* a eu un caractère spécial. Si l'on se place au point de vue du grand art et des idées du maître, on ne peut pas dire qu'elle ait été excellente. Comparée aux exécutions du répertoire courant c'a été un effort remarquable.

L'impression générale, c'est une certaine absence d'unité. La compréhension était inégale, et cela a nui à la clarté de l'œuvre, si précise pourtant. L'ensemble a été brumeux et indécis. Certains détails de grande importance, tels l'extinction de la torche au début du deuxième acte, la scène de la chasse nocturne, la scène du philtre, au premier acte, ont été rendus sans qu'il y eût cohésion entre les divers éléments, orchestre, jeu des personnages, éclairage, etc. Et l'on a pu remarquer que ces moments essentiels du drame avaien moins porté. De là la sensation de longueur de certaines scènes. La faute cependant n'est ici ni à l'œuvre, ni au public; elle est dans la réalisation scénique insuffisante.

L'exécution musicale, d'autre part, a été pleine d'hésitation et d'incertitude. M. Colonne nous était venu de Paris pour diriger l'œuvre, et sous sa direction, l'orchestre s'est bien acquitté de sa tâche. M. Colonne a conduit l'œuvre avec distinction, sans tomber dans la banalité; il a donné de l'ensemble et de la couleur à l'orchestre. Néanmoins, il n'y avait pas dans son interprétation cette lucidité et ce relief des thèmes qui donnent aux exécutions des capellmeister allemands, une intensité expressive si captivante.

Il faut signaler cependant le rendu du prélude, du finale du premier acte, de l'introduction du deuxième, du troisième et de la grande scène finale. Du côté des interprètes, il y a eu quelques disparates. En général, les traditions du style italien et la préoccupation de M. Colonne de donner le plus d'éclat possible à l'orchestre ont abouti en maint endroit à faire prédominer l'orchestre au détriment des voix.

Parmi les protagonistes, il faut citer en première ligne M^me^ Adiny, qui a été la personnalité absolument intéressante du cadre. Elle a été une superbe Isolde, et son chant chaleureux, plein de flexibilité ainsi que son jeu expressif ont fait que l'interprétation du rôle d'Iseult était parfaite. Les intentions les plus intimes du personnage ont été rendues avec une émotion vraie. Aussi le public les a-t-il saisies tout de suite. M^me^ Adiny est du reste une artiste pleine de conviction et de sincérité; jamais elle ne se désintéresse de l'action; elle a su, par des détails savamment étudiés, mettre à nu l'âme d'Iseult. Son triomphe a été grand autant que mérité.

Le ténor Cardinali dont la voix est excellente et qui a fait déjà un Otello admirable, a fait de grands et louables efforts pour s'adapter aux inflexions subtiles du rôle de Tristan ; en maintes pages, il a réussi complètement. La scène d'amour du deuxième acte a été très goûtée. Malheureusement, les effets *alla Verdi* ont çà et là nui à son interprétation, bien qu'on vît l'intention de les écarter le plus possible.

Dans les autres rôles, il faut signaler la Brangaine de M^me^ Borlinetto, très discrète; Kurwenal et Marke étaient confiés à deux bons chanteurs, mais les personnages n'ont été nullement rendus selon l'idée de l'auteur, surtout Marke, qui a été un roi quelconque d'opéra.

Quant à la mise en scène, sauf quelques costumes par trop fantaisistes, elle est soignée. Les décors, surtout celui du second acte, ont eu du succès.

L'Association musicale vient de donner une série de concerts, sous la direction du capellmeister Kogel, de Francfort. Ces auditions ont été très intéressantes, bien qu'on ait pu remarquer une certaine précipitation dans le rendu. Six concerts préparés et donnés en dix jours, c'était trop. M. Kogel a été très fêté par le public.

La Phiharmonique vient de commencer sa saison avec le succès accoutumé. M. Crickboom est très sympathique à ses auditeurs, ainsi que ses partenaires MM. Mevir, Forus, Dini et M^me^ Crickboom, pianiste. E. L. Ch.

GAND. — MOÏNA, drame lyrique en deux actes et trois tableaux; livret de Louis Gallet d'après Isid. de Lara, musique d'Isid. de Lara.

Moïna est, croyons-nous, la première œuvre de M. Isid. de Lara qui ait franchi les frontières de Belgique et c'est ce qui explique que le nom de l'auteur du drame lyrique représenté pour la pre-

mière fois mercredi dernier, soit ici peu répandu. Compositeur, pianiste, chanteur, et poète à ses heures, M. Isid. de Lara est né en 1862 d'une mère portugaise et d'un père anglais. Il compte donc exactement trente-sept printemps. Il fit ses études d'harmonie au Conservatoire de Milan et remporta à dix-sept ans le premier grand prix de composition musicale. Depuis, il a fait jouer plusieurs opéras : *Lumière d'Asie, Anny Robsart*, reçus avec succès à Monte-Carlo et au Covent-Garden de Londres.

Moïna fut joué pour la première fois à Monte-Carlo en 1898. L'action se passe en 1796, à l'époque du soulèvement de l'Irlande contre l'Angleterre. Bien que le sujet n'offre aucune complication, il donne lieu à quelques situations très dramatiques. Il semble que MM. Isid. de Lara et L. Gallet se soient inspirés de tel poème d'Ossian, intitulé : *Carthon*, qui nous présente une Moïna offrant des ressemblances nombreuses avec leur héroïne. Quoi qu'il en soit, le poème a quelques situations très dramatiques.

Quant à la partition, M. de Lara fait preuve d'une science orchestrale vraiment remarquable. Le musicien s'est attaché à dessiner mélodiquement chacun de ses personnages; chaque thème est confié à un groupe particulier d'instruments. Au point de vue de l'harmonisation, il serait difficile de décider à quelle école M. de Lara peut appartenir. A certains endroits, en effet, l'harmonisation accuse très nettement les procédés de Wagner; la page suivante évoque les originales modulations qui caractérisent la musique russe; et l'on rencontre alors des développements que Franck n'aurait certes pas reniés, puis un peu plus loin, des chants religieux en mode grec. Ce qui est bizarre, c'est que, malgré ces disparates harmoniques et rythmiques, *Moïna* reste d'une unité de conception absolue; aucune des caractéristiques que nous venons d'énumérer ne s'affirme *ex abrupto;* tout, au contraire, est amené de façon si naturelle, que l'impression d'unité domine l'œuvre tout entière.

Un autre côté caractéristique de la partition, c'est que, à de nombreux endroits, et souvent même pendant de nombreuses pages, M. de Lara a recours à la description symphonique; l'action proprement dite s'arrête en quelque sorte, l'acteur ne chante plus, mais explique de façon saisissante, par sa seule mimique, le sens de la partie orchestrale.

L'interprétation a été très satisfaisante. M^me^ Duval a rendu le rôle de Moïna de façon saisissante, elle a été admirable dans la scène finale du premier tableau du deuxième acte. Le rôle de Kormack a été fort bien interprété par M. Castel dont la voix de baryton sonnait mieux que jamais. MM. Garret (Patrice) et Villecart (Lionel) ont tous deux fait preuve de talent. Le rôle du Prêtre a été très honorablement rempli par M. Abel Orban, remplaçant au pied levé M. Bresou, qui s'était foulé le pied la veille de la première. Les chœurs se sont vraiment surpassés : ils n'ont pas chanté faux et ont pris une part active à l'action; il y a longtemps que cela ne s'était plus vu.

Seul l'orchestre, dirigé par M. Lévy, aurait pu faire mieux; il manquait de cohésion et de fondu, et, chose plus grave, les nuances n'ont pas été observées.

L'accueil que le public a réservé à l'œuvre de M. de Lara a été des plus chauds. A la chute du rideau, la salle a rappelé par trois fois les protagonistes, et c'est au milieu d'une véritable explosion d'enthousiasme que l'auteur a été amené sur la scène.

Cette première est un gros succès à l'actif de la direction, et nous en félicitons sincèrement M. Melchissédec. M. De Groo.

— Au Cercle artistique, la saison musicale s'est ouverte par un récital de M. Arthur Van Dooren. A différentes reprises déjà, nous avons eu le plaisir d'apprécier, au Cercle artistique, le talent très réel de ce pianiste distingué. La bonne impression produite par lui s'est confirmée. Le programme ne portait cependant aucune œuvre saillante parmi celles écrites pour le piano, car nous ne pouvons considérer comme tels le *Caprice* en deux parties de Beethoven, que l'on a appelé *Sonate* en *mi* bémol, op. 90). C'est dans des œuvres d'un caractère plus intime, tels l'*Elévation* de Schumann et le *Rigodon* de Raff, dans cette dernière surtout, que M. Van Dooren s'est fait applaudir. M. Van Dooren nous a fait entendre diverses œuvres de sa composition, notamment trois petites pièces intitulées *Esquisses* qui sont tout à fait charmantes. Enfin, il a terminé cette intéressante soirée par une exécution parfaite, quoique un peu lourde peut-être au début, d'une *Polonaise* de Liszt.

Au total, beau succès pour M. Van Dooren, qui a vu se renouveler ce soir-là les sentiments sympathiques que le public du Cercle artistique professe à son égard.

L'inauguration des nouvelles orgues de l'église Saint-Jacques a été l'occasion d'une audition intéressante de musique pour orgue; du programme assez copieux, nous avons retenu la première partie de la *Sonate* en *sol* mineur de Tinel, la *Conzona* en *la* mineur et le *Chœur* en *re* de Guilmant, enfin la belle *Fugue* en *sol* mineur de J.-S. Bach, exécutée par M. Emile De Groote, puis une intéressante marche nuptiale d'Albert Solvyns, la *Mort d'Ase* de Grieg (!!) et une fantaisie pour grand orgue de Franz Uyttenhove, exécutée par l'auteur.

Marcus.

Genève. — Le premier concert d'abonnement, qui a eu lieu le samedi 4 novembre, a débuté d'une façon très brillante. La *Symphonie n^o^ 4*, en *mi* mineur de J. Brahms, d'une orchestration chatoyante, a fait grand plaisir; le poème symphonique *Françoise de Rimini*, de notre compatriote M. P. Maurice, donné en première audi-

tion, a été vivement applaudi. Cette composition, admirablement instrumentée, manque cependant d'idées musicales saillantes, et l'absence d'une forme précise se fait trop sentir. Enfin, l'orchestre sous la direction de son chef M. Willy Rehberg, a fait entendre deux *Danses slaves*, op. 72, de Dvorak.

Le soliste du soir, M. Arthur De Greef, pianiste, a joué avec brio le *Concerto n° 5*, op. 103, pour piano et orchestre, de Saint-Saëns ; *Variations sérieuses* de Mendelssohn; *Largo* de Bach; *Pastorale* et *Capriccio* de Scarlatti; et *Scherzo* en *si* mineur de Chopin. Le succès de l'excellent virtuose a été colossal. Le lendemain, dimanche, M. Otto Barblan, organiste de la cathédrale, conviait le public musical à un grand concert donné en l'honneur de la fête de la Réformation, dans lequel on a entendu des œuvres pour orgue de J.-S. Bach, S. A Fromes, Mendelssohn et Liszt. Notre habile violoncelliste M. Ami Briquet, de même que Mme Léopold Ketten, qui prêtaient à ce concert l'attrait de leur impeccable talent, ont remporté un gros succès et contribué pour une large part à la réussite artistique de cette audition musicale.

La première séance de musique de chambre, donnée par MM. Pahnke, Lang et Mlle Janiszewska, a eu lieu au Conservatoire le mercredi 8 novembre. Au programme figuraient : R. Strauss, *Sonate* pour violon et piano en *mi* bémol, op. 18 ; Beethoven, *Trio* en *si* bémol pour piano et cordes, op. 97 ; Mozart, *Sonate* en *si* bémol, pour piano et violon.

Les lundis 20, 27 novembre et 4 décembre, M. le professeur G. Humbert donnera dans la salle de l'Athénée trois auditions sur le *Lied* ancien et le *Lied* classique (1450-1899), dans leur développement historique et esthétique. Une cinquantaine de mélodies, choisies parmi les chefs-d'œuvre du *Lied*, seront interprétées par ordre chronologique par la cantatrice Mme G. Krafft.

Le quatuor belge de Bruxelles, composé de MM. Franz Schörg, premier violon ; Hans Daucher, second violon ; Paul Miry, alto : Jacques Gaillard, violoncelle, avec le concours de Mlle M. Delisle, pianiste, et de M. E. Reymond, violoniste, donnera une séance le mercredi 15 novembre, au Conservatoire, avec le programme suivant : *Quatuor* en *mi* mineur, op. 59, n° 2, de Beethoven; *Triple Concerto* pour trois violons, avec accompagnement de piano, par A. Vivaldi ; *Quatuor slave* en *sol* majeur, op. 26, par Alex. Glazounow.

A signaler aussi la série des dix concerts d'orgue donnés dans le temple de la Madeleine par M. O. Wend, un de nos jeunes et habiles musiciens genevois. H. Kling.

LA HAYE. — Le *Wagner Verein* néerlandais vient de donner, le 9 et le 10 novembre, au Théâtre communal d'Amsterdam, deux représentations de la *Walkyrie*, avec le concours de Mmes Gulbranson, Rosa Sucher, Reuss-Belu, MM. Van Rooy et Burgstaller, sous la direction de M. Henri Viotta. L'exécution a été très belle; le second acte, en particulier, a été absolument remarquable, les deux autres ont laissé à désirer. C'est notre compatriote Van Rooy qui a eu les honneurs de la soirée. Il a été incomparable, du commencement à la fin, dans le rôle de Wotan. Burgstaller, lui aussi, a été superbe, surtout dans le second acte. Orchestre merveilleux. Bref, l'ensemble de l'œuvre nous a donné des moments admirables. A la fin, M. Viotta a été acclamé par une salle bondée.

Le *Wagner Verein* a l'intention de donner à La Haye, dans le courant de l'hiver, deux représentations modèles du *Fidelio* de Beethoven, sous la direction de M. Viotta, avec les chœurs du *Wagner Verein* et des solistes allemands.

Au Concertgebouw d'Amsterdam, M. Mengelberg a fait exécuter pour la première fois le dernier poème symphonique de Richard Strauss, *Heldenleben*, dédié à l'orchestre d'Amsterdam. On a fait à cette œuvre si chaudement accueillie par le public du festival rhénan un accueil plutôt réservé. Les opinions et les appréciations sont très divergentes : tandis que les modernes exaltent l'ouvrage, la presse modérée fait des réserves et dit que la musique descriptive a des limites, que la photographie musicale de la vie d'un héros inconnu dépasse les limites de la compréhension humaine. Ce qui n'empêche pas Richard Strauss d'être une figure qui compte et qui domine symphoniquement parmi les maîtres contemporains.

Le Quatuor Heermann de Francfort fait, en ce moment, une tournée triomphale dans les villes principales de la Hollande. M. Hugo Becker, sinon le premier, tout au moins un des plus grands violoncellistes de notre temps, est un des auxiliaires les plus puissants de ces quatre maîtres du quatuor. Mme Teresa Carreno s'est fait entendre au Concertgebouw, et la grande artiste y a obtenu un succès d'enthousiasme.

Au Théâtre Royal français de La Haye, nous avons eu la première de la *Vivandière* de Godard. Mme Corsetti a été charmante dans le rôle principal. Comme ensemble, l'ouvrage a bien marché. Ensuite, nous avons eu les débuts du grand opéra, où il faut citer en première ligne la falcon, Mme Rosa Feldy, une chanteuse dramatique douée d'un physique séduisant, d'une grande beauté plastique, possédant une voix puissante, fraîche, un peu stridente dans le registre élevé, un tempérament chaud et vibrant. Bonne comédienne, elle a fait une excellente impression comme Valentine dans les *Huguenots*. Le ténor de grand opéra, M. William Castleman, un riche Américain, qui se destine au théâtre par amour de l'art, est doué d'une voix phénoménale dans le registre élevé. Il jongle sans le moindre effort avec les *ut* et même avec les *ré* de poitrine. Comme comédien, il est encore d'une grande inexpérience scénique; sinon, il ne serait pas à La Haye, mais à Paris ou à Londres. C'est en tout cas un artiste de grand

avenir, s'il continue à travailler sérieusement. La basse de grand opéra, M. Greil, est une excellente acquisition; mais les deux barytons, MM. Piens et Cazaux; sont d'une médiocrité absolue. Mlle Loventz, avec sa voix si sympathique, a eu un très grand succès comme Nedda dans *Paillasse* de Leoncavallo. A bientôt, les représentations de Mme Melba, dans *Lucie de Lammermoor*, *Faust* et *Roméo et Juliette*. Ed. de H.

LIÉGE. — M. Ant. Van Rooy, le récent triomphateur de Bayreuth, s'est fait entendre aux Nouveaux-Concerts, dont c'était dimanche la première séance. Il a chanté d'abord des *lieder*, puis la scène finale de la *Walkyrie*; l'extrême souplesse de son talent s'est ainsi péremptoirement affirmée. Il a trouvé, pour épandre le charme intime du *lied*, d'éloquents accents de tendresse, de recueillement et d'émotion. Sa voix puissante, sans rien perdre de sa riche plénitude, s'est merveilleusement adoucie en exprimant l'intense poésie dont Brahms, Schubert et Wagner imprégnèrent ces mélodies : *Feldeisamkeit*, *Sei mir gegrüsst*, et les *Deux Grenadiers*.

Dans la scène finale de la *Walkyrie*, l'art de l'interprète s'est solennisé, et les adieux de Wotan furent rarement chantés avec une si pathétique noblesse. Le public ressentit certes, grâce à l'appoint de ce parfait interprète, toute l'émotion que peuvent propager, loin de la scène, ces pages grandioses.

La Chevauchée des Walkyries, qui précédait, au programme, eut, semble-t-il, une fortune différente. Pour avoir naguère servi à beaucoup de morceau initiateur, cette chevauchée, en dépit de son prestigieux déchaînement, paraît aujourd'hui supporter difficilement l'exécution au concert. Tout ce tumulte orchestral impressionne surtout par sa puissance évocatrice, et non par son essentielle musicalité. C'est ici une simple musique de scène, dépourvue en quelque sorte de développement symphonique. Au théâtre, cette fresque se déroule harmonieusement; la musique vient à point, elle prend corps; elle vivifie tout.

Au concert, elle violente plutôt l'auditeur, qui éprouve véritablement quelque malaise à essuyer à bout portant le rythme souvent si lourd des cuivres, sans que pareille effervescence paraisse suffisamment justifiée.

La *Symphonie* en *ut* (n° 2) de Schumann, qui ouvrait le concert, a été rendue avec soin par l'orchestre de M. Dupuis. Signalons cependant, deci de-là, quelque confusion, et notons que l'*adagio* n'était guère expressif.

Au programme figurait aussi l'*Apprenti Sorcier* de Paul Dukas, œuvre plus étrange que réellement originale, écrite avec une verve amusante et une habileté consommée. L'orchestre en a donné une exécution nerveuse, claire et impeccable.

A la première séance gratuite de la fondation Dumont-Lamarche, on a entendu le *Trio-Vereinigung* de Vienne, composé de MM. Max Pauer, pianiste, Hess, violoniste, et Grünfeld, violoncelliste, artistes intègres et virtuoses remarquables, qui ont interprété des œuvres de Beethoven, Schubert et Brahms.

On annonce que M. Radoux prépare pour son troisième concert une exécution intégrale du *Joseph* de Méhul. E. S.

— La première représentation de *Henri VIII* de M. Camille Saint-Saëns, au Théâtre royal, a été un très vif succès. Sous l'énergique direction de M. de la Fuente, l'orchestre a mis en relief toutes les délicatesses de l'instrumentation si fouillée de Saint-Saëns, et les protagonistes, Mlles Lyvenot (Catherine) et Florelli (Anne), MM. Lafon et Henriot ont vaillamment défendu l'œuvre. Il faut féliciter même les chœurs et le ballet!

Henri VIII promet une succession de brillantes soirées

La reprise de *Lakmé* a valu un très vif succès a Mlle Chambellan, de l'Opéra-Comique, et à M. Buisson, ténor léger.

Passeront prochainement *Thaïs*, le *Roi d'Ys*, *Werther*, *Samson et Dalila*. A. B. O.

MADRID. — Le théâtre Real vient de rouvrir ses portes.

Dans la *Manon* de Massenet, à enregistrer le gros succès de Mme Darclée, qui a donné une physionomie très intéressante au personnage de l'héroïne. Puis, nous avons eu *Samson et Dalila*, avec succès pour le ténor Moriacher et le soprano Mme Guerrini.

L'impresa, a comme je vous l'ai dit, l'intention de monter cet hiver le *Siegfried* de Wagner.

E. L. Ch.

MARSEILLE. — Vous savez peut-être que notre ville vient de célébrer le vingt-cinquième centenaire de sa fondation.

Il y a deux mille cinq cents ans, en effet, que des Phocéens, venant d'Ionie, pénétrèrent dans l'anse du Lacydon, devenue aujourd'hui notre vieux port; ils étaient conduits par Simos et par Protis, appelé aussi Euxène, et le Lacydon appartenait au roi Nannus. Il paraît que, frappés par la beauté du site, les navigateurs allèrent demander au roi de leur céder ce territoire où ils étaient désireux de s'établir. Ce jour-là, précisément, le roi Nannus donnait aux principaux de sa tribu un grand banquet, à la fin duquel sa fille, la belle Gyptis, devait choisir un époux suivant l'usage ségobrige. Or, ce fut à Protis qu'elle présenta la coupe traditionnelle et ainsi fut fondée la colonie de Massalia.

Le souvenir de cet événement demandait bien quelques réjouissances; elles ont duré neuf fois vingt-quatre heures et ont donné lieu à des fêtes de jour et de nuit très brillantes, tant sur terre que sur mer.

Nous ne relèverons, ici, que les représentations solennelles organisées à notre théâtre de musique.

D'abord, celle d'*Erostrate* de M. Ernest Reyer. Il était naturel qu'au moment où la commission des fêtes honorait la mémoire des Ligures disparus depuis vingt-cinq siècles, un souvenir fût également accordé par elle à l'œuvre de notre illustre compatriote, qui fut jouée à l'Opéra de Paris il n'y a pas encore trente ans. Elle y obtint deux représentations. C'était en octobre 1871. M. Reyer rendit compte lui-même, à cette époque, de ce qu'il appelait la petite mésaventure arrivée à sa partition. Il l'a fait avec tant de bonhomie et de malice, que l'on est obligé de reconnaître que sans l'insuccès d'*Erostrate*, notre littérature aurait été privée d'un vrai bijou de critique musicale.

Erostrate contient bien des pages heureuses, plusieurs scènes écrites avec charme, d'autres empreintes d'un bon sentiment dramatique. Il conviendrait aussi de relever l'accent de sincérité qui se dégage de cette partition : la sincérité est, d'ailleurs, une des caractéristiques du talent de M. Reyer. Car ce sera l'honneur de notre compatriote d'être resté toujours un compositeur consciencieux, un artiste dans la noble acception du mot, qui a grandement honoré l'art auquel il a voué sa vie en même temps que la ville qui lui a donné le jour. Les deux rôles principaux d'*Erostrate* étaient tenus par Mme Jeanne Raunay, la distinguée créatrice de Guilhem à la Monnaie, et par M. Delmas, le Wotan de l'Opéra : c'est dire que l'interprétation a été excellente.

Le comité des fêtes avait choisi comme second spectacle de gala une partition dont le livret rappelait les origines de la fondation de Marseille : *Gyptis*, opéra légendaire en deux actes de M. Noël Desjoyeaux. *Gyptis* fut jouée pour la première fois à Rouen, puis à Lille, à Monte-Carlo et dans plusieurs villes de l'étranger, notamment à Bruxelles. La musique, très bien écrite, se distingue principalement par la grâce et la fraîcheur. Elle avait pour interprètes Mme Giry-Vachot, le professeur très justement estimé de notre Conservatoire, MM. Beyle, Galand et Blancard.

Ainsi qu'il avait été décidé par la commission des fêtes, *Erostrate* et *Gyptis* n'ont eu, chacun, que deux représentations : la première était payante, sauf pour les très nombreuses autorités départementales et municipales invitées par la ville de Marseille ; la deuxième était entièrement gratuite, et les places appartenaient au premier occupant.

A part les spectacles de gala, organisés, d'ailleurs, dans des conditions spéciales par le comité des fêtes du centenaire, je n'ai rien à vous dire sur notre théâtre de musique ; on y joue, en ce moment, la *Juive*, *Faust*, *Roméo*. Le directeur est le même que l'année dernière, et vous savez que la saison écoulée a été lamentable.

Notre Société des Concerts classiques a donné quatre séances; là encore, pour le moment du moins, rien d'intéressant à vous signaler : nous tournons sur place.

Les chanteurs de Saint-Joseph ont fait entendre, dans l'église de ce nom, une messe fort belle de Roland de Lassus et une autre très curieuse d'Elzéar Genet : *A l'ombre d'un buyssonet*. Je vous ai parlé de cette dernière en vous rendant compte des fêtes musicales qui ont eu lieu au mois d'août, à Avignon, sous la direction de MM. Vincent d'Indy et Charles Bordes, et dans lesquelles notre excellente maîtrise des chanteurs de Saint-Joseph a été unie aux Chanteurs de Saint-Gervais.

H. B. de V.

MOSCOU. — Une nouvelle œuvre de Rimsky-Korsakoff est toujours un événement artistique de haute importance. Il en a donc été de même pour la première représentation de la *Fiancée du Roi*, qui a eu lieu au théâtre Solodornikoff, le 22 octobre (3 novembre), devant une salle archi-comble.

Le succès a été énorme et le public enthousiasmé a organisé, à chaque entr'acte, de bruyantes ovations pour l'auteur, ainsi que pour le chef d'orchestre Ippolitoff Ivanoff, un talentueux compositeur.

A citer : l'ouverture, très belle, quoique ne correspondant pas tout à fait au caractère dramatique de l'œuvre; l'*aria*, qui sert d'exposition au sujet; la scène avec le chœur des gardes écrite de main de maître ; le chœur pour voix de femmes et les danses, remarquables par leur développement harmonique. Une admirable chanson de Liubacha, sans accompagnement, se trouve, au second acte, transformée en un intermezzo pour orchestre traité d'une façon absolument curieuse au point de vue du contrepoint.

Au deuxième acte, le chœur populaire fondu ou plutôt fugué avec le chœur des gardes, écrit sur un énergique mode à quatre temps, est superbe dans ses variations, son coloris pittoresque et son caractère. Le troisième acte est peut-être encore le plus beau, car nous y trouvons la véritable personnalité de Nicolas Rimsky-Korsakoff, avec sa richesse d'harmonies, ses hardiesses de modulations, sa facture originale qui font de lui le chef de la nouvelle école russe. La *Fiancée du Roi* tiendra longtemps l'affiche.

La place me manque pour analyser le premier

concert de la Société impériale de musique. Le programme comportait des choses bien intéressantes : la *Sixième Symphonie* de Glazounoff, œuvre de toute beauté ; la seconde partie de l'*Enfance du Christ* de Berlioz et des fragments du *Crépuscule des Dieux* de Wagner. Inutile d'ajouter que toutes ces œuvres ont été admirablement exécutées sous la haute direction de M. B. de Safonoff. Au prochain concert, nous entendrons le pianiste Emil Sauer, retour d'Amérique.

Les solistes suivants sont engagés : MM. Pugno, Ferrucio Busoni, Paul Litta, les violonistes Marteau et Eugène Ysaye. W...

OSTENDE. — Dimanche dernier, dans la nouvelle salle des concerts de l'Académie de musique, a eu lieu le concours d'excellence de la classe de piano (demoiselles). Professeur : M. Léon Rinskopf, directeur de l'Académie. Il n'y avait pas moins de quatre concurrents pour affronter les épreuves difficiles autant que nombreuses, dont quelques-unes, (exécution à vue, transposition réalisation au clavier d'une basse chiffrée) ont eu lieu à huis clos. Chacune des jeunes pianistes devait posséder, outre un fragment du *Concerto* en *sol* mineur de Saint-Saëns, un morceau au choix et un répertoire de dix morceaux.

Nous avons retrouvé, au concours de dimanche, les meilleures lauréates de 1897. Mlle Beenckens a montré une réelle viirtuosité dans la *Tarentelle* de Liszt; elle a joué encore une *Marche* de Schumann, une brillante *Polonaise* de Heller et un beau *Nocturne* de Chopin. A Mlle Durieux, le jury a demandé une *Etude* de Chopin, une *Toccata* de Chaminade et un *Prélude*, très puissant, de Rachmaninoff. Mlle Dumarteau présentait le *Caprice espagnol* de Moszkowski, puis un *Scherzo* de Widor, un *Impromptu* de Schubert, la *Quinzième Mazurka* de Chopin et le *Rossignol* de Liszt, sur un thème suédois. Mlle Pierkot, enfin, a joué le *Wedding Cake* de Saint-Saëns, le presto de la *Vingt-quatrième Sonate* de Scarlatti, une *Sérénade* de Rheinberger et le très difficile *Staccato* de Vogrich.

Le jury n'a pu que procéder par nuances. Il a décerné le prix d'excellence, avec la plus grande distinction, à Mlle Beenckens ; avec grande distinction, à Mlles Durieux et Pierkot; avec distinction, à Mlle Dumarteau.

Ce résultat fait le plus grand honneur à la classe de piano et à l'Académie de musique, que M. Rinskopf dirige avec talent et autorité.

La nouvelle salle de l'Académie sera bientôt inaugurée officiellement, par un concert avec orchestre et chœurs. Il est question aussi de con-

certs réguliers de musique classique et moderne. Il est même probable que la première série de quatre grands concerts sera donnée cet hiver même. L. L.

NOUVELLES DIVERSES

Le 6 novembre, un jeune pianiste, professeur au Conservatoire de Cologne, M. Staub, a donné un récital dans les salons Riesenburger. M. Staub est éléve de Diémer ; il a les qualités et les défauts de l'école pianistique française : clarté, élégance, brio et sentiment dramatidue aimable, mais peu de grandeur dans le son et l'interprétation.

La fugue de Bach-Busoni, il l'a jouée scolastiquement. Il a donné ensuite une interprétation un peu précipitée de la sonate op. 57 de Beethoven. Trois pièces de Chopin et les études symphoniques de Schuman ont fait meilleure impression. Dans le *Roi des Aulnes* de Schubert-Liszt, l'artiste s'est élevé à un lyrisme asses romantique. Après la *Campanella* de Liszt, enlevée avec force et brio, le très nombreux auditoire l'a forcé de jouer encore, ce qui nous a valu une brillante valse de concert de Diémer, conteuant tout ce qu'un pianiste peut accumuler de difficultés, jouée dans un mouvement endiablé.

Bref, M. Staub a eu du succès. Son début à Bruxelles a intéressé ; c'est un pianiste qui promet : il a de l'énergie et un mécanisme surprenant. Le reste viendra.

— M. Arthur Letondal vient d'être nommé organiste au Gésû, à Montréal (Cenada).

M. Letondal est un des brillants élèves de M. Alphonse Mailly.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉRO 47

VOLUME XLV

26 NOVEMBRE 1899

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central**, rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique**. — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur**, Galerie de l'Odéon; M. Gauthier, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 47. 26 novembre 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — A. WILFORD — WILLIAM CART — MARCEL DE GROO — L. LESCRAUWAET — J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

SOUVENIRS

SUR

RICHARD WAGNER

(Suite et fin.— Voir le dernier numéro)

IV

LE CONCERT DU ROI

ET LA MORT DE SCHNORR

LE point culminant de cette période d'audace et d'espérance sans limite fut le concert donné au Roi. Car une catastrophe le suivit de près, puis une sorte de révolution du palais, qui devait entraîner l'exil du compositeur et l'échec momentané de son audacieuse entreprise.

Ainsi que je l'ai dit, l'acteur Louis Schnorr de Carolsfeld voulait se vouer complètement au réformateur de l'opéra. Par nécessité, il avait accepté un engagement au théâtre de Dresde, dont il comptait se libérer promptement pour se consacrer sans réserve au maître de son choix. Mais il était forcé de partir après les quatre représentations de *Tristan*. Le Roi ordonna alors un concert privé, composé de fragments des œuvres connues et inédites de Wagner, sous la direction du maître lui-même et avec le concours de son chanteur préféré. Une des originalités de Louis II était son goût prononcé pour la solitude. L'éclat et le bruit d'une salle comble gênaient ses illusions. Il aimait les représentations où, seul spectateur, il pouvait se livrer en toute sécurité à ses rêveries. Le concert eut lieu au petit théâtre de la résidence, dans une salle obscure et presque vide. Outre le Roi invisible dans sa loge sombre, dix personnes seulement y assistaient, toutes invitées par Wagner. J'eus le bonheur de me trouver parmi ces privilégiés. On distinguait à peine quelques dames blotties au fond des baignoires. Chuchotant à mi-voix, un groupe de messieurs se dissimulait sous le balcon. De rares lumières éclairaient l'orchestre étagé sur la scène. Debout sur une haute estrade comme sur un rocher, Wagner dirigeait par cœur. Des profondeurs douteuses, son geste altier évoqua d'abord les titillations lubriques du Vénusberg, puis les souffles éthérés de Montsalvat et la claire fanfare de Lohengrin. Il déchaîna l'orage sur les dieux du Walhalla et l'apaisa par le chant suave des filles du Rhin. La salle, en boiseries sculptées de style rococo, entièrement déserte et plongée dans sa pénombre verdâtre, prenait, sous ces harmonies étranges, des aspects fantastiques et semblait tantôt une grotte sous-marine, tantôt

une forêt enchantée d'où sortaient les mille voix de la nature et de la légende. Les honneurs de cette fête intime furent pour le merveilleux ténor, pour l'acteur élu du théâtre de l'avenir, pour Schnorr. Il chanta tour à tour la rêveuse cantilène de Walter, le chant d'amour de Siegmund et le chant héroïque de Siegfried forgeant son épée. Sa voix au timbre argentin, moelleuse et sonore comme une cloche, communiquait les puissantes vibrations de la jeunesse et toutes les fougues de la vie. Un simple chanteur n'a pas de tels accents ; il y avait en lui du héros et de l'inspiré. Il vivait dans son rêve, il rayonnait d'espérance. — Hélas, il ne savait pas et personne de nous ne se doutait qu'il chantait son chant du cygne !

Etrange impression dans mon souvenir que ce concert ! Ils étaient là réunis tous les trois pour la dernière fois, le grand magicien, l'acteur enthousiaste et le Roi fasciné. Le magicien devait continuer et achever triomphalement sa carrière. Le chanteur n'avait plus que huit jours à vivre. Quant au Roi, il ne devait survivre à son protégé que pour tomber dans une folie étrange et finir tristement par un suicide mystérieux, dans ce même château, au bord de ce même lac où avait commencé son idéale amitié avec le poète musicien, le prédestiné de son règne (1).

Le lendemain de ce mémorable concert, Schnorr quitta Munich. Je me remis à suivre les cours de l'Université et j'essayai de reprendre un travail commencé. Car j'avais tout oublié pour me plonger dans l'œuvre de Wagner. Les cours me parurent fades, les livres morts. Après ces grandes Dionysiaques de l'Art, le difficile est de rentrer dans la réalité. Il vous en reste, pour toute la vie, l'âpre aiguillon, le désir inassouvi. Huit jours après, les journaux m'apprenaient que l'illustre acteur était mort subitement à Dresde. Richard Wagner, appelé par télégramme, n'avait même pas pu assister à ses obsèques. Quand il arriva à Dresde, la tombe s'était déjà refermée sur le merveilleux chanteur, sur le porte-bannière de son idéal, — sur celui dont la florissante jeunesse incarnait, huit jours auparavant, Walter, Siegfried et Tristan ! Cette mort était invraisemblable, tant cet homme paraissait vivant. Je ne le connaissais pas personnellement et ne l'avais vu qu'en scène, mais sa brusque disparition me causa une invincible tristesse; car il était impossible de voir une seule fois sans l'aimer cette admirable nature qui brûlait si généreusement de toutes les flammes de l'art et de la vie. On sentait, dans ce coup, la main cruelle de la destinée qui frappe de préférence les nobles âmes et les cœurs magnifiques. Ils avaient été trop prompts, trop beaux et trop hardis les rêves suscités par ces jours uniques. Selon le cours ordinaire des choses humaines, ils devaient finir par un désastre.

Je ne pensais plus revoir Wagner. Peu de jours après, je reçus de lui une invitation à dîner. Dans le petit salon de la Briennerstrasse, je trouvai M. de Bulow et M. Porgès, musicien distingué et l'un des rares critiques allemands de ce temps-là qui s'étaient hautement prononcés en faveur de Wagner. Le maître était debout près du piano, en face de la fenêtre, les traits tirés, l'air préoccupé, la mine sombre du marin battu des flots, son expression dominante d'alors. Cependant il causait d'une voix assourdie, avec sa lucidité et sa vivacité habituelles. A chaque mot, son esprit toujours en travail lançait les idées en fusées légères. Sa pensée voyageait sans cesse, dévorait l'espace, volant de la musique à la poésie, de Shakespeare à Calderon, d'un souvenir de jeunesse à l'esquisse mimée d'un personnage historique. Tout cela en paroles rapides et vives, dardées à l'improviste comme des flèches et qui dessinaient devant vous la chose évoquée. Il parlait à ce moment de la naïveté allemande, qui, selon lui, était chose absolument perdue dans la génération présente. Pour commenter sa pensée, il souleva à demi le couvercle du piano, ébaucha de la main droite une cadence de Haydn et dit « Voilà la vraie simplicité allemande. Ah ! ce bon Haydn, c'était un gaillard aussi ! Il était... comment dirai-je ?.... il était des nôtres ! »

(1) Le château de Berg, au bord du lac de Starenberg.

Ni avant, ni pendant le repas, personne n'osa parler de la mort de Schnorr. Lui-même ne prononça pas son nom. Malgré son entrain de surface, on le sentait affecté. Cependant le dîner fut gai, assaisonné de son humour particulier. Je le mis sur la France. Il parla avec admiration de Berlioz qu'il a traité un peu trop cavalièrement dans son livre : *Opéra et Drame*, mais pour lequel il avait la plus haute estime, et qu'il connaissait à fond, ayant profité de ses découvertes en matière d'instrumentation. « Il y a, disait-il, plus de génie dans une mesure de Berlioz que dans tous les opéras de Meyerbeer. » Puis, il fit quelques plaisanteries sur le docteur Lapommeraie, récemment guillotiné à Paris pour avoir empoisonné sa maîtresse, et qui avait été grand admirateur de sa musique... « Décidément, je n'ai pas de chance avec mes amis, dit-il; tous finissent mal. Baudelaire est déjà mort. Il a fait un singulier volume de vers et un bel article sur moi. En voilà un autre de parti; je le regrette. C'était un homme bien intelligent, et je l'appellerai toujours mon ami Lapommeraie. » Au dessert, un courrier apporta une lettre du roi de Bavière. Wagner nous quitta aussitôt pour la lire. Quelques minutes après, nous le retrouvâmes debout dans le clair-obscur de sa chambre de travail, l'œil allumé, tenant la lettre royale à la main et la brandissant avec enthousiasme. Le Roi lui parlait confidentiellement de ses ministres comme un écolier qui se plaint à un camarade de ses maîtres tracassiers. « Voilà un roi ! s'écria Wagner; avec cet homme-là, on pourrait retourner le monde ! » (1) Et il frappait du pied le sol comme pour en faire jaillir son théâtre.

On alla faire un tour dans le jardin, et, me trouvant tout seul avec lui, je me hasardai à lui exprimer ma sympathie au sujet de la mort de Schnorr. « — Ne m'en parlez pas, dit-il, c'est une histoire terrible et fatidique. » (2) Il n'en put dire davantage. Sa figure reprit son expression tragique; il refoula les sentiments qui l'agitaient sous un silence de glace. Un mystère plane encore sur la mort de Schnorr. Les ennemis de Wagner prétendirent alors qu'il était mort de fatigue pour avoir chanté le rôle de Tristan. L'assertion est fausse; Schnorr lui-même a protesté contre elle. Il doit avoir dit sur son lit de mort : « Ils vont dire que je meurs de Tristan, mais ce n'est pas vrai. » Il paraît cependant, au dire de Wagner lui-même, que la cause de sa maladie fut un refroidissement pris à l'occasion de ces représentations. Au troisième acte, où Tristan, retombé sur son lit, doit rester immobile pendant une demi-heure, l'administration du théâtre laissa une fenêtre ouverte par négligence. Un courant d'air glacé passa ainsi sur le malheureux acteur tout ruisselant de sueur et condamné à ne pas bouger. Il ne sentit rien d'abord; mais à Dresde, une douleur insupportable lui vint au genou, puis une fièvre qui l'emporta en trois jours. Quant aux sentiments que le compositeur dut éprouver à la suite de cette mort tragique, chacun peut les imaginer à sa manière d'après le passage suivant des *Souvenirs sur Schnorr;* « Pendant les représentations de *Tristan*, mon étonnement respectueux devant l'action prodigieuse de mon ami grandit jusqu'à devenir une véritable épouvante. Il me semblait sacrilège de répéter indéfiniment cette action et de la faire entrer dans le répertoire ordinaire de l'Opéra. Après la quatrième représentation, je déclarai qu'il n'y en aurait plus d'autre... Par cette représentation comme par l'œuvre elle-même, nous avions fait un saut prodigieux dans un monde nouveau à conquérir. Entre ce monde et l'ancien, il y avait des gouffres et des abîmes béants. Il fallait d'abord les combler soigneusement, pour permettre aux compagnons indispensables de nous rejoindre sur la cime solitaire où nous étions parvenus. »

L'après-midi se termina par une promenade au parc anglais, où notre hôte nous emmena en voiture. Il était redevenu sérieux et pensif. Il se mit à parler des prochaines répétitions de l'*Or du Rhin;* mais on voyait à l'expression de sa physio-

(1) *Mit diesem Menschen kœnnte man die Welt umdrehen.*
(2) *Es war eine furchtbar daemonische Geschichte.*

nomie qu'il se remettait à l'ouvrage avec une sorte de dégoût. Les allusions lointaines qu'il faisait au funèbre événement prouvaient combien il lui semblait fatal pour son entreprise. La voiture s'arrêta à un délicieux endroit du parc. Nous descendîmes et fîmes quelques pas au bord d'un cours d'eau glacé qui coule là presque au ras du sol à travers les prés et se perd dans un fouillis de hêtres avec des lueurs argentines et verdâtres. La rivière étirait son dos luisant sous le clair feuillage avec un murmure et des ondoiements de sirène. Visiblement charmé, il s'assit sur un banc. « Le joli paysage! dit-il, et la nymphe exquise que cette eau! C'est traître et fuyant comme la vie. »

Puis, donnant cours enfin à sa pensée intime : « Chaque homme a son démon, dit-il, et le mien est un monstre effroyable. Quand il rôde autour de moi, une catastrophe est dans l'air. La seule fois que j'ai été en mer, j'ai failli faire naufrage; et si j'allais en Amérique, je suis sûr que l'Atlantique me recevrait avec un cyclone. Le monde m'a traité de même, et, chose bizarre, j'en reviens toujours. Mais on dirait que la Fatalité qui ne peut pas me supprimer s'en prend à mes fidèles. Lorsqu'un homme véritable, un homme qui est à lui seul une force incalculable, se donne à moi sans réserve, je suis sûr que le Destin s'acharnera sur lui. Aujourd'hui, ce n'est pas *un* chanteur, c'est *le Chanteur* que nous avons perdu, et il va falloir que nous bâtissions avec des briques la maison que nous voulions tailler dans le granit! »

Il regardait toujours l'eau miroitante sous les trembles frissonnants. Passait-elle devant lui, dans la forêt ensoleillée, l'image du fier jeune homme qui lui avait donné la fleur de son âme et le sang de son cœur, dont la dernière et mélancolique parole avait été : « Je ne chanterai pas Siegfried! » Quel message, quel adieu envoyait-il à cette ombre, déjà lointaine, qui fuyait pour toujours à son horizon troublé?

Brusquement il se leva et se mit à marcher d'un pas impétueux. « Allons! dit-il, quand on est en guerre avec le Destin, il ne faut pas regarder en arrière, mais en avant! »

Nous remontâmes en voiture. En revenant à Munich, je pris congé du maître.

Depuis, j'ai revu Richard Wagner dans sa villa du lac de Lucerne, heureux et souriant, entre sa femme et ses enfants, composant le dernier acte de *Siegfried*, évoquant sur le piano, d'une voix sourde et d'une main turbulente, Erda et le petit oiseau de la forêt, et le jeune héros sans crainte, qui réveille la Walkyrie. — Plus tard, je me suis assis avec lui sur les marches du théâtre de Bayreuth en construction, et je l'ai vu mesurer d'un œil plein de souci le travail des maçons dans les fondations de l'orchestre et sur les échafaudages aventureux. — Enfin, je l'ai revu pour la dernière fois aux répétitions du *Ring*, dans ce même théâtre achevé et semblable à un temple discret et grave, édifié pour une fête de l'Ame et de la Beauté; je l'ai vu là dans sa verdeur étonnante, dans son activité infatigable, enveloppé comme un demi-dieu d'un tourbillon d'admirateurs et de grandes dames, d'acteurs et d'actrices, qu'il pétrissait à son gré et animait de son souffle. — Pourtant, jamais il ne me parut plus grand qu'en ces jours de Munich, à la première de *Tristan et Iseult*, où, seul avec son interprète génial et son roi fidèle, il semblait défier le monde au nom de son idéal. Il ressemblait alors au Hollandais debout à la poupe de son navire, glissant sur l'Océan noir et blanc d'écume, au milieu du sifflement de la tempête, fouetté par l'onde et l'ouragan, — mais la main sur la barre et l'œil fixé sur son étoile.

Ed. Schuré.

LES CONCERTS EN FRANCE

pendant le XVIIIe siècle

(SECONDE PARTIE)

(Suite. — Voir le dernier numéro)

Après tant de précautions prises pour assurer aux réunions un public agréablement composé et d'une irréprochable tenue, il ne faut pas s'étonner si, pour dernier trait du tableau, le nouvelliste normand dit que les concerts de ce genre servaient quelquefois à préparer des mariages (1); l'Académie de Nancy, en se donnant pour devise : *Allicit et sociat,* semblait avoir prévu et souhaité la chose. Ainsi préludaient nos pères aux proverbiaux rendez-vous bourgeois du théâtre national de l'Opéra-Comique. Mais quelque amusant que puisse être cet aspect des anciens concerts de province, nous sommes plutôt désireux d'en connaître le côté vraiment musical.

Des amateurs formaient partout le noyau de la troupe vocale et instrumentale, dont l'importance numérique ne variait pas moins que les capacités. Tandis que l'Académie d'Orléans se glorifiait de mettre en ligne jusqu'à soixante-dix exécutants, celle de Tours n'en comptait que trente-cinq ou quarante. Habituellement existait une démarcation entre les membres honoraires, qui subvenaient aux dépenses par leur cotisation, et les membres associés, qui ne souscrivaient pas, mais qui exécutaient leur partie dans les concerts. Ces derniers étaient tenus, à Nancy, de faire preuve, dans une sorte d'examen, d'une habileté suffisante; mais cette prescription rassurante manque dans les règlements de la plupart des autres sociétés. Pour contrebalancer la maladresse artistique de la majorité, les académies s'attachaient quelques musiciens à gages, qu'elles étaient souvent obligées de chercher au loin, à grands frais. Nous voyons, par exemple, les échevins et les officiers du concert de Besançon faire en, 1733, au violoniste Leclair le cadet, des offres réitérées et si avantageuses, que pour le retenir à Lyon, « sa patrie », la municipalité de cette ville dut lui garantir une pension annuelle et viagère de trois cents livres, « à la charge de rester attaché au service de la ville et de l'Académie des Beaux-Arts, tant qu'elle subsistera, en convenant de ses appointements avec MM. les officiers, comme aussi de continuer ses soins pour l'éducation des enfants de la ville et même des étrangers, dans l'art de jouer du violon, dont il a acquis une connaissance parfaite, et qui lui peut être aussi utile à Lyon que partout ailleurs ». L'augmentation de cette pension, portée à cinq cents livres en 1841, ne décida point Leclair à rester longtemps à Lyon : on le retrouve, quelque temps après, avec sa femme à l'Académie de Moulins, qui comptait aussi, parmi ses symphonistes, Pierre Yzo et Dauvergne père. A la même époque, le directeur du Concert de Lyon était François Grenet, l'auteur du *Triomphe de l'harmonie,* joué à l'Opéra de Paris le 9 mai 1737 (1).

Le frère aîné du grand Rameau, Claude-François Rameau, tenait le clavecin aux Concerts de Dijon, qui se continuèrent, sous sa direction et celle du violoniste et chef d'orchestre Cappus, pendant un espace de treize ans, de 1725 à 1738. Quatre chanteuses, « la Bastolet, la Cataldi, la Walbrun

(1) *Nouvelles littéraires,* de Caen, 1740.

(1) *Inventaire-Sommaire des Archives communales de Lyon,* BB 297 et suiv. — Les actes consulaires orthographient le nom du violoniste : *J.-M. Le Clerc.* S'il existait un doute sur l'identification de cet artiste avec Leclair cadet, il serait levé par le titre de son unique œuvre gravé : *Premier livre de Sonates à violon seul avec la basse continue, composées par M. Leclair le second, pensionnaire de la Ville de Lyon et Premier Violon de l'Académie de musique.* A Paris, *chez M. son frère,* la Veuve Boivin, etc. In-folio, s. d. (vers 1740). La dédicace à M. Perrichon, prévôt des marchands et commandant pour S. M. dans la ville de Lyon, est signée *J.-M. Leclair le second.* Les initiales des prénoms des deux frères étaient donc identiques, et les auteurs qui ont appelé le cadet Antoine-Remy se sont trompés.

et la Jolivet », y luttaient de prétentions plus, disait-on, que de talent; le chanteur Bourgeois, « usé à Paris », et auquel restait plus d'art que de voix, avait un engagement fixe à cent pistoles d'appointements; Gabriel Guillemain, bon musicien, formé partie à Paris, dans la maison du comte de Rochechouart, et partie en Italie, sous Somis, tenait la partie de premier violon. Malgré le mérite évident de quelques-uns de ses membres, l'Académie de musique de Dijon n'arrivait encore qu'à d'assez médiocres résultats, et un auditeur ironique se plaisait à dire que « le concert eût été fort beau, s'il y avoit eu des musiciens », mais que c'était « un charivari noté » (1).

Le même jugement aurait pu probablement être porté sur la plupart des établissements semblables, d'autant plus qu'à mesure que leur nombre allait en grandissant, le recrutement de leur personnel professionnel devenait plus difficile. Vers 1750, nous voyons les directeurs aux abois recourir à la publicité des feuilles d'avis pour répandre au loin leurs offres : ceux du Concert de Bordeaux demandent à la fois une voix de femme, une basse-taille, une haute-contre; ils promettent des appointements « proportionnez aux talents, et les plus forts qu'on reçoive dans les provinces »; ils font valoir l'agrément de la ville, la facilité d'y trouver des élèves ou des emplois dans les maîtrises ; mais ils demandent aux candidats de fournir de « bons témoignages des maîtres de l'art ». — Saint-Malo a besoin d'une basse chantante, Nantes de toutes sortes de sujets, Rouen de deux chanteuses auxquelles sont proposés des appointements de mille à quinze cents livres; Rennes n'en offre que huit cents à une cantatrice « qui ait la voix belle, qui chante avec goût, et qui soit bonne musicienne »; mais, si peu qu'elle sache enseigner, elle pourra se « faire pour mille écus d'écolières, en ne prenant que vingt sols par leçon »; et la « subsistance » est à Rennes « de plus de moitié à meilleur compte qu'à Paris » (1).

Quelles que fussent les capacités des Académies de province, leurs ambitions ne connaissaient guère de bornes. L'Opéra de Paris, n'ayant rien à craindre de leur lointaine concurrence, les laissait puiser dans son répertoire et chanter, par actes entiers, les partitions anciennes et nouvelles. On se piquait de ne point retarder sur les goûts de la capitale, et si les œuvres de Lully faisaient souvent le fond des programmes, on y joignait volontiers celles des maîtres du jour : à Dijon, Claude Rameau fit exécuter l'opéra de son frère, *Hippolyte et Aricie*, dès l'année qui suivit sa première représentation; les académiciens de Moulins firent en 1742 à Méhémet Haïd Pacha, ambassadeur turc en voyage, les honneurs d'une pompeuse audition des *Fêtes grecques et romaines*, de Colin de Blâmont. En outre des opéras, l'on interprétait dans les concerts provinciaux, comme aux Tuileries, les motets de La Lande, les cantates de Batistin, de Clérambault, etc., les sonates italiennes et françaises. Très peu d'œuvres originales des compositeurs locaux paraissent s'y être mêlées. J.-B. Cappus, à Dijon, donnait de temps en temps un divertissement; le sieur

(1) Extraits du journal de Lantin de Damerey, dans la revue *Les Deux Bourgognes*, tome VIII, p. 54 et 293; Henri Chabeuf, *Dijon, monuments et souvenirs*, p. 300 et suiv. — Sur Claude Rameau, voyez nos articles : *Notes et croquis sur J.-Ph. Rameau. I, Sa famille*, dans le *Guide Musical* des 24 avril et 1er mai 1898. — J.-B. Cappus recevait une pension de la ville de Dijon, dont il était le musicien officiel; il fit chanter en 1728, au Concert de Dijon, un divertissement, *Le Retour de Zéphyre ;* en 1729, à la Sainte-Chapelle de Dijon, un *Te Deum* pour la naissance du Dauphin; en 1730, au Concert de la Reine, à Versailles, un divertissement, *Les Plaisirs de l'hiver*. — Nous avons vu que Mlle Bastolet passa du Concert de Dijon au Concert des Tuileries. — Louis-Thomas Bourgeois, ancienne haute-contre de l'Opéra de Paris, avait quitté ce théâtre en 1711 pour devenir maître de chapelle à Toul, puis à Strasbourg; il mourut à Paris en 1750. — Gabriel Guillemain quitta Dijon pour devenir en 1738 ordinaire de la musique du Roi; nous retrouverons au Concert spirituel ses concertos et ses symphonies; en 1770, Guillemain, en proie à de graves embarras financiers, et ne pouvant obtenir du trésor royal, vide, l'arriéré qui lui était dû, se tua de plusieurs coups de couteau.

(1) *Annonces, affiches et avis divers*, 21 juin et 13 septembre 1752, 31 janvier, 9 février et 11 juillet 1753.

Chupin du Breuil composa, en 1735, le *Triomphe de l'harmonie ou l'établissement du Concert de Clermont-Ferrand*, pour célébrer la fondation de cette société (1); Bordery, maître de musique du Concert de Lille, y faisait chanter un psaume, et des cantatilles qu'il publiait à Paris (2); à Caen, l'on exécutait en 1740 l'*Amour désarmé par Bacchus*, cantate de Vigneron, musicien de cette ville, en 1742 une cantatille anonyme, le *Concert de Caen*, en 1749 un grand divertissement composé par Poix, maître de chapelle de l'église Saint-Pierre (3); les associés du Concert d'Amiens eurent en 1755 la primeur d'un opéra, *Daphnis et Amalthée*, dont la musique avait, disait-on, été écrite par une jeune fille de seize ans, Mlle Guenin (4). Les Marseillais firent plus fort l'année d'après : un petit garçon de douze ans, Louet, fils d'un commissaire des galères, fit exécuter sous sa direction, « par plus de cinquante musiciens, dans le grand Concert de la ville érigé en Académie de musique », un *Confitebor* à grand chœur, qui fut trouvé admirable, redemandé, et suivi d'un *Cœli enarrant*, d'un *Beati omnes*, etc. (5).

(1) Le livret, de M. Bompart de Saint-Victor, fut imprimé à Clermont en 1735. — *Mercure*, juillet 1736, p. 1605.

(2) *Les Amours champêtres, deuxième cantatille nouvelle sur un dessus avec accomp. de violons, flûtes et hautbois,... par M. Bordery, maître du Concert de Lille en Flandre.* Chez le sieur Le Clerc, 1745, in-fol. — L'exécution en 1747 du *Psaume XCV*, de Bordery, est citée par M. L. Lefebvre.

(3) Carlez, ouvr. cité.

(4) *Mercure*, novembre 1755, p. 214. — Sur le Concert d'Amiens et l'Académie d'Aix-en-Provence, voy. les *Sentiments d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique*, 1757, p. 77 et suiv. — Il y avait encore des concerts à Grenoble, à Douai, et jusque dans d'assez modestes petites villes : Carpentras, par exemple, avait son Académie de musique, dont le règlement fut imprimé en 1719. Voy. Barjavel, *Dictionnaire historique de Vaucluse*.

(5) *Annonces, affiches et avis divers*, 12 mai et 26 juillet 1756, 4 mai 1757. — Alexandre Louet, que Fétis fait naître en 1753 au lieu de 1744, devint un bon claveciniste, se fixa à Paris, donna deux motets au Concert spirituel en 1771, fut attaché au Concert de la Reine, et servit quelquefois d'accompagnateur à Marie-Antoinette. Son opéra-comique. *La Double clef, ou Colombine commissaire*, essuya une chute à la Comédie-Italienne en 1786. Voyez la *Correspondance littér.*, t. XIV, p. 427.

A Troyes, nous notons encore, en 1756, l'exécution au Concert d'un *Te Deum* du sieur Mouton, maître de musique de l'église Saint-Etienne; en 1763, celle d'un divertissement du sieur Nerat (1). Malgré tout, le rôle des concerts provinciaux restait secondaire et effacé. Il y avait extension, diffusion; il n'y avait rien qui ressemblât à la fertile décentralisation des petits Etats allemands ou italiens, à la même époque.

(*A suivre.*) Michel Brenet.

Chronique de la Semaine

PARIS

CONSERVATOIRE

Pourquoi, en écoutant, dimanche dernier, à la « Société des Concerts », cette émotionnante marche funèbre de l'*Héroïque*, nous transportions-nous par la pensée dans ce Panthéon de la famille Tenorio, décor féerique de la deuxième partie du *Don Juan Tenorio* de Zorilla, drame fantastique et superbe, dont notre érudit collaborateur M. Henri de Curzon vient de donner une traduction brillante? C'est que cette musique de Beethoven nous semble écrite pour accompagner la scène profondément troublante dans laquelle don Juan Tenorio, de retour à Séville, trouve à la place du palais paternel ce cimetière couvert de mausolées renfermant les cendres de ceux qui périrent par sa main ou à la suite de ses forfaits. Il arrive là par une splendide nuit d'été; la lune brille d'un éclat incomparable, éclairant les fantômes de pierre. Bientôt... c'est l'ombre de sa fiancée, dona Inès, qui lui apparaît et sur la tombe de laquelle il verse des larmes amères; ce sont les statues qui se meuvent lentement et tournent la tête vers lui; visions qui l'anéantissent un instant et qu'il chasse; c'est le commandeur qu'il invite à souper en présence de ses amis terrifiés! Scène inoubliable que la musique du grand Beethoven rendrait encore plus saisissante! Et si jamais *Don Juan Tenorio* devait être représenté en français sur une de nos grandes scènes, nous demanderions que la marche funèbre de la *Symphonie héroïque* précédât ou suivit l'action dramatique. Ce serait le summum de l'émotion!

La *Symphonie* en *si* mineur inachevée de Franz Schubert, dont la composition date du 30 octobre 1822 et qui ne se compose que de deux parties entièrement terminées, l'*allegro* et l'*andante*, ne peut évidemment rivaliser en tant qu'admirable ordonnance avec l'*Héroïque* de Beethoven : mais elle

(1) *Annonces, affiches*, etc., 8 septembre 1756 et 3 août 1763.

contient des thèmes d'une grâce vraiment charmante, — et aussi des passages, relevant de l'élément dramatique, qui se présentent souvent sans préparation bien nettement marquée. Elle a été admirablement exécutée, comme la *Symphonie* de Beethoven, sous la direction de M. P. Taffanel.

En cette revue (1), nous avons déjà rendu compte du *Baptême de Clovis*, écrit par M. Théodore Dubois sur l'*Ode à la France* du pape Léon XIII, et exécuté avec éclat le 11 mai 1899, dans la cathédrale de Reims. Transportée dans la petite salle du Conservatoire, l'œuvre, tracée en grandes lignes, sans complications orchestrales, pour un immense vaisseau, s'est trouvée dépaysée. Elle n'en fut pas moins applaudie, et MM. Maréchal et Noté ont bien fait valoir les soli qui leur avaient été confiés. Après M. Julien Torchet, qui, dans l'*Evénement*, loue la sévère élégance, la clarté et la discrétion de la composition, nous pourrions citer l'appréciation suivante de M. Ernest Reyer : « Cette discrétion n'est pas si ordinaire qu'on pourrait le croire, et il est bon que de temps en temps un maître en donne l'exemple, même avec la certitude que cet exemple ne sera pas suivi. »

Le concert prenait fin avec le *Nonante-huitième Psaume* de Mendelssohn, œuvre d'une noble architecture et de belle puissance.

HUGUES IMBERT.

⚜

CONCERTS COLONNE

Tandis que M. Colonne, jaloux des lauriers de M. Lamoureux, allait diriger *Tristan* en Espagne, son orchestre nous donnait, sous la direction de l'auteur, une seconde audition de la *Symphonie* en *mi* mineur de M. Rabaud. Le succès a été aussi complet et aussi mérité que dimanche dernier. C'est là une œuvre de jeune qui, si l'on y sent encore l'influence des maîtres, n'en témoigne pas moins de précieuses qualités de force et de personnalité. Au fond, Beethoven n'a-t-il pas commencé par imiter Mozart et Haydn? M. Pugno a redit avec autant d'âme que de virtuosité le *Concerto* de A. de Castillon. M. Cantié s'est taillé le plus joli succès dans la *Badinerie* de la suite en *si* mineur de Bach, qui a été bissée. M. Marsick a eu quelque peine à faire triompher le *Concerto* en *ré* mineur de Max Bruch. Sauf une bonne phrase chantante dans l'*andante*, tout cela relève plus de l'agilité que de l'inspiration. L'éminent professeur ne nous a point paru jouir de toute sa maîtrise, assez mal secondé qu'il était, du reste, par l'orchestre de M. Laporte.

Les Djinns de César Franck sont de la musique purement descriptive, et la musique descriptive ne peut produire son plein effet que quand elle est admirablement interprétée. Sans doute, M. Pugno a joué à ravir la belle phrase de l'*andante*, mais l'orchestre s'est montré lourd, sans nuances, sans ces oppositions de crescendo et de decrescendo qu'indique jusqu'à l'évidence la célèbre pièce de vers de Victor Hugo. J'ai bien entendu les Djinns faire beaucoup de bruit; mais quant à leur arrivée lointaine, au frémissement croissant de leurs ailes, à leur fuite rapide et furtive, je n'en ai rien discerné.

Deux *Danses hongroises* de Brahms terminaient cette longue séance. Ce sont deux merveilles de rythme et de prestigieuse orchestration, quoiqu'un peu banales par-ci, par-là. Combien nous préférerions que M. Colonne nous donnât du Brahms qui fut vraiment — et en entier — du Brahms !

J. D'OFFOËL.

(1) *Guide Musical* (28 mai-4 juin 1899).

⚜

La première audition d'œuvres modernes donnée par M^me^ M. de Levenoff, à La Bodinière, a eu lieu le 18 novembre. Séance consacrée aux œuvres de Benjamin Godard : *Troisième Sonate* pour piano et violon, d'un style agréable, mais avec trop de réminiscences, notamment dans l'*allegro* du début, en lequel l'influence de Grieg est visible, — fort bien exécutée par Mme de Levenoff et par M. Willaume. On a pu constater encore mieux le jeu très agréable de Mme de Levenoff dans deux pièces pour piano, et le talent si élégant et si sûr de M. G. Willaume dans la berceuse de *Jocelyn* et dans *Canzonetta*. Mlle H. Gaucher, dont la voix est plaisante et bien conduite, et M. G. Furstenberg ont dit plusieurs mélodies ainsi que l'air du *Tasse* et le duo de *Dante*.

Dans la seconde séance (9 décembre), seront interprétées les œuvres de Ch. Gounod.

⚜

Proserpine, le drame lyrique en quatre actes d'après A. Vacquerie, de L. Gallet et M. C. Saint-Saëns, qui avait été donné pour la première fois en mars 1887, sous la direction de Carvalho, sera reprise lundi 27 novembre, au théâtre de l'Opéra-Comique.

Le troisième acte a été assez profondément modifié. Il y a notamment, au début de la scène première, une danse de gitanos qui n'existait pas dans la version primitive.

⚜

Dans *Tristan et Iseult*, lundi soir, Mme Darlays a remplacé Mme Bréma. Cantatrice à la voix fraîche et bien timbrée, puissante et pleine de charme, elle a fait preuve d'un remarquable tempérament dramatique dans ce rôle ardu de Brangæne.

⚜

Tout est bien qui finit bien.

On sait que l'Opéra-Comique et le Théâtre Lyrique de la Renaissance avaient tous deux manifesté l'intention de jouer le *Médecin malgré lui* de Gounod.

Grâce à l'heureuse entremise de M. Victorien Sardou, président de la Société des Auteurs, devant laquelle l'affaire était portée, ce différend est aujourd'hui complètement aplani.

Pour être agréable à MM. Carré et Barbier, MM. Milliaud renoncent gracieusement à monter l'ouvrage. Par contre — échange de bons procédés, — M. Albert Carré abandonne le procès qu'il voulait intenter à MM. Milliaud relativement à la représentation du *Barbier de Séville*, traduction Castil-Blaze.

⚜

— *Concerts annoncés :* Conservatoire national de musique, dimanche 26 novembre, à 2 heures : Symphonie héroïque (Beethoven); Le Baptême de Clovis, ode de Léon XIII à la France (M. Th. Dubois) : MM. Maréchal, Noté; Symphonie inachevée, allegro-andante (Schubert); Nonante-huitième Psaume (Mendelssohn).

Concerts Colonne, 2 h. 1/4 : Ouverture de Coriolan (Beethoven); Concerto pour violoncelle, première audition (Ch.-M. Widor) : M. Baretti, sous la direction de l'auteur; la Vie du poète, symphonie-drame en quatre parties, pour orchestre, chœurs et soli, poème et musique de Gustave Charpentier : 1. Enthousiasme; 2. Doute; 3. Impuissance; 4. Ivresse : MM. Beyle, Ridez, Mme Tarquini d'Or, Mlle Isabel Jessy, sous la direction de l'auteur; Invitation à la valse (Weber, Berlioz).

Concerts Lamoureux (Théâtre de la République), 2 ½ h. Ouverture d'Egmont (Beethoven); Symphonie pastorale (Beethoven); Introduction et Rondo capriccioso (Saint-Saëns) pour violon : M. Hayst; Trois petites pièces extraites de Casse-Noisette, ballet de Tchaïkowsky : 1. Ouverture miniature; 2. Danse de la fée Dragée; 3. Danses des Mirlitons; Ouverture des Maîtres Chanteurs (Wagner).

— Bordeaux. Concerts populaires (Société de Sainte-Cécile). Programme du premier concert, dimanche 26 novembre, sous la direction de M. Gabriel Marie : 1. Symphonie en *sol* mineur (Mozart); 2. La Procession nocturne, poème symphonique (Henry Rabaud); 3. Concerto pour le violon (Beethoven), M. Lucien Capet; 4. Prélude de Parsifal (R. Wagner); 5. Dans les steppes de l'Asie centrale, esquisse symphonique (Borodine); 6. Ouverture du Roi Lear (H. Berlioz).

BRUXELLES

Reprise de *TANNHÆUSER*

Voilà décidément *Tannhæuser* au répertoire, comme *Lohengrin*, — et une saison théâtrale sans l'un ou l'autre de ces ouvrages paraîtra désormais, aux abonnés, chose aussi anormale que si, naguère, l'on se fût abstenu de leur servir *Faust* ou *les Huguenots*. L'évolution aura été lente sans doute, mais elle n'en est pas moins frappante par la transformation qu'elle marque dans le goût du public.

Aucun ouvrage du répertoire ne produit aujourd'hui plus grande impression sur les spectateurs que ce même *Tannhæuser* dont l'audition paraissait autrefois, à beaucoup, bien indigeste. Les « effets » que Wagner a ménagés dans cet ouvrage avec une si admirable entente des ressources scéniques, et sans user des procédés grossiers, tout à fait étrangers à l'art, mis en œuvre par maints compositeurs modernes, produisent maintenant une intensité d'émotion dont le théâtre lyrique offre peu d'exemples. On l'a observé cette semaine encore, à l'occasion de la reprise de *Tannhæuser* que vient de nous donner la Monnaie.

La distribution des rôles avait subi peu dc changements depuis la dernière exécution. M. Imbart de la Tour a eu tout le succès accoutumé dans le rôle de Tannhäuser, l'un de ses meilleurs. Certes, sa voix fut déjà mieux posée qu'à la représentation de jeudi; mais l'excellent artiste a mis dans son interprétation beaucoup de chaleur, et il eu des accents très dramatiques dans le récit du pélerinage à Rome, l'une des choses les plus émouvantes que nous connaissions. Le rôle de Wolfram est très favorable à M. Seguin, dont les qualités de diction et la pureté de style s'y affirment d'une façon particulièrement triomphante. La voix de M. Journet, qui semble gagner encore en puissance, vibre avec une admirable sonorité dans les récits du Landgrave. A signaler encore, du côté des hommes, la prise de possession par M. Dufranne du rôle de l'un des chevaliers ; il y fait également valoir toute la richesse de timbre de son bel organe.

Du côté féminin, l'exécution actuelle offrait un réel attrait de nouveauté par l'apparition de Mlle Claessens dans le rôle d'Elisabeth. La jeune artiste y a brillamment réussi. Elle l'a chanté avec goût et méthode, d'une voix claire et limpide, et en y mettant un accent juste, sinon une profonde pénétration de sentiment ; on eût notamment désiré plus d'onction dans la prière du troisième acte. En somme, cette exécution fait grand honneur à Mlle Claessens, qui peut être considérée dès à présent comme appelée à un brillant avenir. Constatons aussi que malgré le souvenir redoutable de Mme Raunay, dont les qualités de grâce s'étalaient avec un charme si captivant au deuxième acte, l'intelligente artiste s'est également distinguée au point de vue de la réalisation scénique du rôle. On l'a chaleureusement et unanimement applaudie, et c'était juste.

On a pu constater à nouveau que le rôle de Vénus, particulièrement ingrat d'ailleurs, n'est pas tout à fait dans les moyens de Mlle Ganne, dont la voix ne rend que faiblement les accents voluptueux que réclamerait le personnage.

A signaler enfin la bonne impression produite par la voix de Mlle Van Loo dans le rôle épisodique du pâtre. J. Br.

— La cantate du lauréat du concours de Rome, M. François Rasse, en la séance solennelle de l'Académie royale de Belgique, a obtenu un succès très vif et très mérité. C'est une œuvre dans

laquelle se manifeste un talent vraiment intéressant et qui promet beaucoup. On ne peut, cela va sans dire, demander à une œuvre écrite dans les conditions où ce genre de pièces de concours se forgent, de posséder toute la perfection d'une œuvre lentement mûrie, conçue en toute liberté d'esprit et achevée en la complète possession de tous les moyens dont le musicien dispose. Il suffit qu'elles attestent des études sérieuses, un instinct musical, des facultés artistiques. Il y a de tout cela, en abondance, dans les *Cloches nuptiales* de M. Fr. Rasse. Il y a surtout un don précieux qui s'y révèle outre des qualités d'invention mélodique et d'expression qui sont l'indispensable : c'est le sens de la composition, l'instinct des proportions et des oppositions, des combinaisons et du développement. M. Rasse non seulement s'entend à trouver des thèmes qui ont du caractère par leur essence rythmique et leur ligne mélodique, mais il sait encore en tirer parti, leur arracher, si l'on peut dire, des attitudes et des expressions d'abord insoupçonnées: il sait tirer d'une idée tout ce qu'elle peut donner. C'est là la marque du vrai talent de compositeur.

Le jeune et très sympathique artiste avait déjà fourni des preuves remarquées de ce talent peu commun dans un *Trio* qui fut couronné, l'an dernier, par l'Académie, dans un *Quatuor* à cordes et un *Concerto* de violoncelle qu'il nous fit entendre le printemps dernier. Sa cantate ajoute à ces preuves de talent d'autres témoignages certains des facultés les plus précieuses, et certainement il sera « quelqu'un ». Quant au côté matériel de son œuvre, il y a encore une certaine inexpérience dans l'orchestration, bien que le quatuor des cordes soit traité habilement et demeure le centre de l'ensemble instrumental. Avec un peu d'expérience, les sonorités s'équilibreront dans les œuvres futures.

M. Fr. Rasse a dirigé avec sûreté l'exécution de son œuvre, ayant pour auxiliaires ses anciens condisciples au Conservatoire : M. Van der Goten dans le rôle du récitant, Mme Feltesse-Ocsombre dans celui de la jeune fille, et M. L. Hennuyer dans celui du pêcheur; puis les chœurs des classes de chant d'ensemble du Conservatoire. Faisons d'ailleurs remarquer que M. Rasse n'est pas élève du Conservatoire pour la composition. Il est un élève particulier de M. Gustave Huberti.

M. K.

— Le premier récital donné à la salle de la Grande Harmonie par M. Fréd. Lamond, et tout entier consacré à Beethoven, a valu à l'éminent artiste un éclatant succès. Il y a fait preuve d'une endurance vraiment stupéfiant. Jouer, d'affilée presque, les sonates en *ré*, la sonate dite du *Clair de lune*, la *Sonate caractéristique*, l'*Appassionata*, les trente-deux *Variations* sur un thème de l'héroïque, l'*Andante* en *fa*, l'amusant rondo-caprice sur *La rage à propos d'un sou perdu*, cela est prodigieux et atteste à la fois une phénoménale mémoire, une vigueur physique exceptionnelle, une technique d'une sûreté absolue, en un mot une maîtrise complète, — et M. Fr. Lamond est un maître du piano. On lui voudrait, çà et là, un son plus pénétrant, un charme plus poétique, un je ne sais quoi, dans le toucher, qui donnerait plus de variété et de couleur à son jeu. Mais il est impossible d'être plus clair, de mieux exposer les thèmes, de phraser avec plus d'intelligence et de distribuer avec plus de goût les nuances. Il a été très acclamé, après les *Variations* après l'*Andante* en *fa* joué avec beaucoup de délicatesse et un joli sentiment élégiaque, et surtout après l'*Appassionata*, enlevée à la fin de cet énorme programme avec une verve et une puissance de sonorité vraiment superbes. On trouvera plus loin le programme de son second récital, qui a lieu mercredi prochain.

M. K.

— Au concert donné par Mlle Hennebert, samedi dernier, nous avons entendu avec plaisir M. Maurice Delfosse, l'excellent violoncelliste amateur. Il a vraiment un tempérament d'artiste, ainsi qu'il nous l'a prouvé par sa superbe interprétation de la *Sonate* pour violoncelle et piano, op. 32, de Camille Saint-Saëns. Le concert débutait par le *Trio* en *ut* mineur, op. 1, nº 3, de Beethoven. L'exécution par Mlle Schöller, MM. Franck, et Delfosse, a été bonne.

M. Guillaume Franck a également brillé comme violoniste dans la *Sonate* en *sol* mineur de Grieg. Quoique visiblement ému au début, ce qui a quelque peu nui à ses moyens, son interprétation et son exécution de cette œuvre étaient dignes d'éloges. Mlle Schöller a tenu la partie de piano avec sûreté et intelligence.

Mlle Hennebert nous a fourni la partie la moins intéressante du concert; cependant, sa sélection de *lieder* ne manquait pas d'intérêt.

Nous aurons plaisir à la réentendre d'ici quelque temps.

— Vendredi, aux Galeries, très brillante reprise des *Braconniers* d'Offenbach. Il ne pouvait en être autrement avec des interprètes comme Mlles Jeanne Petit et Montmain. Rappels et *bis* pour Mlle Petit, à chaque acte. Et l'excellent Lagairie, Ambreville, Blondeau et Poudrier forment un ensemble tout à fait supérieur. Il y a longtemps qu'on n'avait plus donné l'opérette à Bruxelles dans d'aussi bonnes conditions qu'au théâtre des Galeries; et le public semble y avoir pris un plaisir extrême. C. K.

— Rappelons qu'aujourd'hui a lieu le deuxième concert de la Société symphonique, sous la direction de M. E. Ysaye et avec le concours du célèbre chanteur C. Scheidemantel.

— La seconde séance de musique de chambre qui devait être donnée par MM. Bosquet, Franck et Lœvensohn, avec le concours de MM. Dubois et Gietzen, le 25 courant, est remise au mardi 28 courant. Cédant à l'observation faite par certains abonnés au sujet de la longueur des programmes, il a été décidé de répartir les œuvres annoncées en quatre séances au lieu de trois.

Cette séance supplémentaire aura lieu le lundi 11 décembre, à 8 1/2 heures du soir, à la salle Erard.

— L'Association des chanteurs de Saint-Boniface interprétera, le dimanche 26 novembre, à 10 heures du matin, à l'occasion de la Sainte-Cécile, une messe à 4 voix d'Antonio Lotti; au graduale, un *Choral* pour orgue de J. S. Bach; à l'offertoire, *Motet a la sainte Vierge* de Witt, pour ténor, basse et chœur d'enfants avec accompagnement d'orgue; sortie, *Fugue* en *sol* mineur pour orgue de J. S. Bach. Organiste, M. A. De Boeck.

— *Concerts annoncés :* Salle de la Grande Harmonie, vendredi 1er décembre, concert organisé par la Chorale Concordia, au bénéfice des Missions du Congo, avec le généreux concours de Mme Emma Birner, cantatrice, de M. Philippe Mousset, pianiste, de M. A. Vermandele, professeur au Conservatoire royal, et de M. De Loose, directeur de la Société de musique de Tournai. Programme : 1. Symphonie pour orchestre (Haydn); 2. Concerto pour piano, avec accompagnement d'orchestre (Grieg), M. Philippe Mousset; 3. Grand air d'Agathe, du Freyschütz (von Weber), Mme Emma Birner; 4. Le Désert (Félicien David), ode-symphonie pour chœurs, sous la direction de M. Henri De Loose.

— Grande Harmonie. Récital Frédéric Lamond, mercredi 29 novembre 1899 : 1. Variations et fugue, sur un thème de Hændel, op. 24 (Brahms); 2. Sonate en *mi* bémol majeur, op. 31, no 3 (Beethoven); 3. Giga con variazioni, op. 91 (Raff); 4. Barcarole (Chopin); 5. Marche Militaire (Schubert-Tausig); 6. Etudes Symphoniques (Schumann); 7. Etude en mouvement semblable (Alkan); 8. Liebestraum (Liszt); 9. Etude (Lamond); 10. Fantaisie sur Don Juan (Liszt).

— Mlle Marie Joliet, qui a obtenu récemment, avec la plus grande distinction, le diplôme de capacité aux concours supérieurs du Conservatoire de Liége, élève de M. Jules Ghymers, donnera le samedi 2 décembre un récital à la salle Erard.

— Salle Erard, samedi 9 décembre, à 8 h. ½ du soir, concert donné par MM. Francisco Chiaffitelli, violoniste, Frederico Lliurat, pianiste, et Albert Wolff, violoncelliste. Programme : 1. Trio en *si* bémol majeur (op. 11) pour violon, violoncelle et piano (Beethoven), MM. F. Chiaffitelli, A. Wolff et L. Lliurat; 2. Sonate pour violoncelle (Marcello-Piati), M. A. Wolff; 3. Ciaccona (Bach), M. F. Chiaffitelli; 4. Sonate en *ut* mineur (op. 45) piano et violon (Grieg), MM. F. Lliurat et F. Chiaffitelli.

CORRESPONDANCES

BERLIN. — Le *Sternsche Verein* a donné le premier de ses trois concerts annuels, et le *Faust* de Schumann en faisait tous les frais. C'est une intéressante partition, encore que toutes les parties ne soient guère de même valeur. Le troisième tiers, avec ses grands chœurs, est vraiment beau. Le second l'est moins, à part l'épisode de la mort de Faust et la scène des Lémures. Mais la première partie manque du relief et du coloris qu'on attend de Schumann en telle circonstance; cette scène du jardin est presque insignifiante. Les circonstances y sont certainement pour beaucoup; *Faust* est une des dernières œuvres du maître, qui écrivit d'abord la troisième, puis la seconde partie. La première, écrite en dernier lieu, date de l'époque qui précéda la folie et le suicide de l'infortuné compositeur. Fort bonne exécution des grands chœurs, sous la direction entraînante de Gernsheim, toujours plein de conviction enthousiaste dans la direction des œuvres qu'il conduit. Les solistes, à part Mme Hertzog, n'avaient guère de caractère. Messchaert n'a pu venir, et on ne le remplace pas facilement.

Entendu à la première séance du quatuor Holländes-Hekking une excellente exécution du dixième de Beethoven. C'est un des bons quatuors d'Allemagne que celui de ces Hollandais. On y retrouve la force neutralisée, la version impersonnelle et intégrale qui est nécessaire à la musique de chambre classique. Le violoncelliste, Anton Hekking, se faisait entendre le lendemain, à la Philharmonie, dans une *Fantaisie* de Servais qu'il enlevait admirablement. On regrette vraiment que cet excellent virtuose ne se produise pas plus souvent.

M. Nikisch avait un fort beau programme à son dernier concert. La *Huitième* de Beethoven qu'on n'entend pas sans une sorte d'attendrissement; car on a la notion que le maître a fait un retour sur lui-même, qu'il a voulu évoquer sa jeunesse par ces cantilènes simples et douces. Pas trace d'amertume ni de désenchantement dans toute l'œuvre, dont le style même est limpide, comme au début de Beethoven dans l'art symphonique. La *Huitième* dérange beaucoup (tant mieux, tant mieux!) les bureaucrates musicastres, qui ont entrepris de parquer Beethoven en trois dossiers ou manières. Leur système du *processus* pathologique est dérouté par cette œuvre lucide. Que ces cuistres s'occupent plutôt à répartir Massenet en trente-deux manières; cela intéressera bien plus de gens.

Nikisch a si bien enlevé la *Quatrième Symphonie* de Schumann, que j'ai eu la sensation d'un chef-d'œuvre. On ne voyait plus les imperfections de cette œuvre ; ses répétitions fastidieuses et son orchestration parfois lourde disparaissaieut par l'habileté de l'éminent capellmeister. Comme nouveauté, le *Chant de héros* de Dvorak. C'est un poéme symphonique assez confus, qui se termine par un rythme de danse slave. Le commencement avait de l'allure, et l'orchestration ne manquait pas de coloris robuste. Même, presque tous les thèmes attestent une force d'invention, une fécondité peu communes. Mais l'œuvre manque visiblement de plan. La gradation nécessaire à l'expression poétique ne vient pas; et plus la partition se déroule, moins on saisit le sens intérieur, le *chant héroïque*, quoique les épisodes restent clairs. On a fait à l'œuvre de Dvorak un accueil assez réservé. Elle valait mieux pourtant. L'auteur était présent et devait le lendemain diriger lui-même, aux Populaires, une nouvelle édition de son *Heldenlied*. J'y

suis allé, mais Dvorak était malade et reparti, et n'a pas redonné l'œuvre.

Risler était le soliste chez Nikisch. Il a joué avec une noble sonorité le *Concerto* en *la* de Liszt. Il doit, du reste, donner trois soirées de piano ces jours-ci.

Et Mascagni ? Il passe comme une trombe, avec une horde barbare, qui terrifie les populations au moyen de l'ouverture de *Guillaume Tell* et du prélude d'*Iris*, où l'on assène des coups sur six tamtams, renforcés d'un deuxième orchestre de cuivres. Cette invasion se produit chaque soir dans une ville allemande différente. Le soir on joue, on rafle la recette et en route ! Le matin, Mascagni se répand en interviews, où il fait la réclame pour son conservatoire de Pesaro et professe des opinions plus baroques que révolutionnaires. A l'entendre, on étudie dans les conservatoires vieux jeu beaucoup trop de contrepoint « qui est chose inutile, et bonne seulement pour la musique d'église ». En revanche, on n'apprend pas assez d'harmonie. Chez lui, ça va changer. D'abord, chaque élève devra connaître (avant de commencer la composition avec lui) un instrument à cordes et un à vent ! (La clarinette est tout indiquée pour ceux qui, aveuglés par la gloire de Mascagni, finiront leur existence sur le pont-aux-ânes.)

Au surplus, aucune réclame n'est négligée. Il y a dans les seconds violons un petit garçon charmant, qui fait semblant de suivre sa partie. C'est le fils de celui qui a peut-être du talent. Il a de longs cheveux et l'air ingénu de ses dix ans. D'avance, les mères, les pères, les parrains et les grand'papas-gâteau sont conquis. Mascagni n'a plus qu'à paraître, et l'affaire est dans le sac. Quatre-vingt-dix musiciens ! Et on ne joue même pas fameusement la *Träumerei* de Schumann et le *scherzo* d'un *Quatuor* de Cherubini ! J'attendais *Loin du bal*, bien digne d'une pareille mobilisation. Il y avait, outre *Guillaume Tell* et *Iris*, la *Symphonie pathétique* de Tschaïkowsky, qui est le triomphe de Nikisch. Je n'étais pas présent à ce moment. *Saül* de Bazzini est une partition ampoulée et fade ; et puis ces mélodies d'affilée lassent vite. Cela manque, en outre, de développement véritablement symphonique. Et *Tannhäuser*, cette ouverture que Strauss et Weingartner nous donnent en perfection ! Il fallait entendre ce massacre inconscient : Mascagni trépignant, lançant les poings dans toutes les directions indiquant, les rentrées quand elles sont déjà faites, puis esquissant des accentuations que l'orchestre, par contre, négligeait de faire. Vraiment, il n'a aucune disposition pour la direction. Il écoute, il suit la musique avec des airs mourants ou furieux ; mais il ne tient pas du tout sa troupe en main, n'est pas le maître de la situation que son geste devrait influencer. Il ne joue pas du tout de l'orchestre, bien qu'il se dépense en manifestations. L'orchestre sonne avec une vulgarité déplaisante. Les cuivres, qui étaient placés tout en haut, derrière les contrebasses, vomissaient une lave grossière, insupportable au public habitué au métal moelleux et fier des cuivres à coulisse. Au lieu d'un tuba à sonorité adoucie et pavillon vrtical, il y avait un trombone basse, digne de Jéricho, avec l'orifice menaçant l'auditoire. Vous jugez de l'effet, quand, dans *Tannhäuser*, le quatuor chante l'hymne à Vénus, et qu'un tuba seul doit doubler discrètement les contrebasses. A ce moment, le suppôt de Mascagni annonçait plutôt la fin du monde, avec son appareil du Jugement dernier.

Le quatuor est assez faible, nonobstant que les violoncelles aient de la rudesse. Les bois sont les meilleurs des pupitres ; mais ils n'ont pas joué juste, quoiqu'ils sachent phraser. On n'est pas encore sûr que cet orchestre soit celui de la Scala de Milan, comme le prétend l'impresario Sachs. Il y a eu des démentis dans les journaux. Je comprends maintenant pourquoi. Mais avant qu'on puisse savoir si cette phalange médiocre est réellement l'orchestre réputé de la Scala, Mascagni et ses compères seront déjà loin. Et le tour est joué, et ils n'ont pas l'intention de revenir monter le même bateau au bénévole public. Pour finir, après les ovations de la colonie italienne, Mascagni a rappelé du vestiaire deux douzaines de musiciens épars, avec les cadres boiteux, et on a joué, dans le vrai mouvement et les nuances authentiques, l'*Intermezzo* de *Cavalliera*.

Maintenant, dans notre salle de la Philharmonie, où jamais on ne fait de mauvaise musique, il n'y a plus qu'à brûler du sucre.

M. R.

CONSTANTINOPLE. — La saison musicale va commencer.

La Société musicale a pris la décision de former un orchestre de soixante musiciens, sous la direction du capellmeister Nava, qui nous promet si[x] concerts symphoniques, avec un programme vraiment intéressant pour notre ville. M. Nava semblai[t] avoir jusqu'ici une prédilection pour la musique française et italienne ; par le programme de la présente saison, il vient de donner un démenti à cett[e] impression. Il nous annonce trois symphonies d[e] Beethoven : l'*Eroïca*, l'*Ut* mineur et la *Pastorale* des fragments symphoniques de *Meistersinger*, d[e] *Tristan*, de *la Walküre* et de *Parsifal* de Wagner ; de[s] ouvertures de Mendelssohn ; une *Symphonie* d[e] Schumann ; des fragments de la *Damnation de Faus[t]* de Berlioz ; et des œuvres de Guiraud, de Lalo, d[e] Saint Saëns, etc.

Pour chaque concert, nous aurons probablemen[t] un soliste ; ainsi, au premier concert, qui est fixé a[u] 30 novembre, le talentueux pianiste Heghei exécu[tera] le *Concerto* de Grieg.

M. Brassin a donné sa démission de la directio[n] artistique de la Société musicale et a formé un[e] association pour donner des séances de musiqu[e] de chambre.

De son côté, le Quatuor Romano nous fait espérer des séances de musique de chambre hautement intéressantes.

En fait de virtuoses étrangers, nous aurons la visite de la cantatrice Mme Gorlenko-Dolina, avec M. L. Auer, le renommé violoniste russe; il est presque certain que Thomson nous reviendra aussi, pour cueillir tout notre enthousiasme; un moment, on a parlé aussi, mais inutilement, de l'arrivée d'Ysaye, le merveilleux.

Vous voyez que la musique ne chômera pas cet hiver en notre ville. HARENTZ.

DRESDE. — Ce n'est pas sans quelque tristesse que les habitués des séances de *Kammermuzik* Stern-Petri se sont rendus, lundi dernier, à la première audition Petri, père et fils. Au début de la saison, le nom de Mme Margarete Stern avait été annoncé dans les journaux; mais dès les premiers jours d'octobre, la distinguée pianiste si applaudie à Dresde et dans toute l'Allemagne, s'éteignait à l'âge de quarante-deux ans. Le *Dresdner-Anzeiger*, qui donne le compte rendu de la séance du 6 novembre, consacre quelques lignes à Margarete Stern; mais comme « il n'existe pas d'artiste qui ne puisse être remplacé », l'oraison funèbre se transforme bientôt en une enthousiaste apologie des mérites de M. Petri fils (Egon), jeune prodige préparé depuis longtemps à la carrière artistique. Nous souhaitons à ce précoce débutant la réussite due à son travail et à ses dispositions naturelles, mais cela ne nous a point empêché d'adresser par la pensée un souvenir et un regret à la fondatrice des *Kammermuzik-Abende* Stern-Petri, dont la grâce et le naturel rayonnaient au milieu de ses solennels partenaires. Enfant de Dresde, Mme Stern s'était élevée à force de persévérance; elle laisse un vide qui ne sera pas de si tôt comblé.

Sur les douze *Sinfonie-Concerte* de la saison (série A, sans solistes; série B, avec solistes), trois ont déjà été donnés. En première audition, *Symphonie* en *sol* majeur de Félix Weingartner; *Irrlichter und Kobolde*, scherzo de Henri Hofmann; prélude pour la *Hannele* de G. Hauptmann, par Stephan Krehl. Le soliste, M. Josef Hofmann, a interprété son propre *Concerto* pour piano et orchestre. Comme exécutant, le jeune pianiste est suffisamment connu; il a été, du reste, très applaudi. Comme compositeur, il mérite d'être encouragé; c'est avec le temps qu'il parviendra à l'individualité.

Au premier concert philharmonique, Mme Carreno a joué le *Concerto* en *si* bémol de Tschaïkowsky. Dire avec quelle virtuosité serait superflu, puisque la renommée de Teresa Carreno est universelle; c'est d'ailleurs la pièce de résistance que l'éminente artiste a choisie pour sa saison d'hiver. Mlle Marcelle Lindh a chanté assez agréablement en allemand, en italien, en français. Au deuxième concert philharmonique, on entendra Francesco d'Andrade. Malgré les attaques réitérées que dirige contre lui un périodique local, le *Generalmuzikdirector* von Schuch entraîne infatigablement sa phalange artistique. Il fallait émailler de quelques nouveautés le répertoire courant; *Die verkaufte Braut* de Smetana, *die Fledermaus* de Johann Strauss sont venues jeter une note divertissante au milieu des graves sonorités du *Wagner-Cyclus*. Seulement, comme Mmes Malten et Wittich ne figurent pas tout à fait des personnages d'opérette, on a réduit à une dizaine le nombre des représentations de *Fledermaus*. Le bénéfice est, du reste, affecté à des sociétés de bienfaisance.

Jusqu'à présent, aucun concert sensationnel. Edouard Risler, Clotilde Kleeberg ont donné leur récital annuel. Succès sur toute la ligne, comme à l'ordinaire. ALTON.

LIÉGE. — Au premier concert du Conservatoire, on a entendu avec un très vif intérêt la *Symphonie fantastique* de Berlioz, dont M. Radoux a donné une excellente exécution.

L'œuvre est depuis trop longtemps classée pour qu'il soit permis encore de s'y arrêter. Il y a pourtant quelque intérêt à constater qu'elle résiste solidement aux atteintes du temps. En dépit de ses inégalités, de maintes longueurs où la pensée a des défaillances, cette symphonie conserve une allure de généreuse jeunesse. C'est qu'en effet, Berlioz y a prodigué beaucoup de sa véhémente personnalité. Négligeant ici de se modeler sur Shakespeare ou Virgile, il a chanté ses propres visions; sa lyre a spontanément vibré. Il a déployé son rêve avec une émouvante sincérité. Et c'est bien par là que s'impose cette œuvre, dont le plan est si audacieusement libre. Qu'il dépeigne, comme dans la première partie, les sentiments de son imaginaire héros, qu'il le place en face de la nature ou dans le tumulte enfiévré d'une fête, qu'il évoque enfin ses sanglantes et diaboliques hallucinations, Berlioz ne cesse de nous maîtriser par son orgueilleuse volonté. On peut éprouver pour sa forme musicale, pour son style une antipathie, que, pour ma part, j'ai toujours difficilement vaincue; encore faut-il, en cette œuvre ardente, s'incliner devant l'individualité du poète.

Deux solistes figuraient au programme. Mlle Camilla Laudi, cantatrice des Concerts Colonne, a chanté d'une voix très pure, avec une irréprochable expression, deux airs classiques de Hændel et de Gluck. On lui a fait un très grand succès. Des *lieder* de Brahms, de Saint-Saëns et la *Calandrina* de Jomelli, délicatement accompagnés par M. Jaspar, ont enthousiasmé le public, quoique leur interprétation accusât une recherche parfois excessive.

Le *Concerto* de Beethoven a été pour M. Oscar Dossin, l'excellent professeur de violon à notre Conservatoire, l'occasion d'un succès de légitime

sympathie. Sans viser à la grande virtuosité, M. Dossin nous a fourni de la première partie du *Concerto* une version rigoureusement châtiée, expurgée de tout maniérisme, révélant une compréhension sincère et loyale de l'œuvre.

Deux fragments des *Impressions d'Italie* de Charpentier — bien joués par l'orchestre, — tableaux évocateurs où toutefois la recherche du coloris aboutit par instants à l'empâtement, ont séduit par maints savoureux détails de rythme et d'orchestration. E. S.

— Le nom de Saint-Saëns, en ces derniers huit jours, a tenu l'affiche au Théâtre royal. Le succès de *Henri VIII* s'est accentué et *Samson et Dalila* a été repris mardi. Très applaudis, Mme Florelli (Dalila), MM. Lafon et Rouyer. Le ténor Henriot, qui a résilié, s'est montré, dans le rôle de Samson, supérieur, et l'on regrette maintenant le départ de cet artiste, qui sera remplacé par M. Demeyer.

L'opéra-comique est également en faveur, et des reprises animées des *Dragons de Villars, Maître Pathelin, Bonsoir voisin, Les Noces de Jeannette*, ont surtout mis en évidence Mlle Féraud et le baryton Rouyer.

Prochainement : *Mireille, La Favorite* et *Boccace*.
A. B. O.

LONDRES. — Hans Richter a donné son dernier concert de la saison lundi dernier. La salle était comble. Et cependant, il n'y avait pas une seule nouveauté au programme, entièrement composé de fragments d'œuvres de Wagner les plus connues : les préludes de *Tannhäuser*, du *Vaisseau-Fantôme*, de *Tristan et Isolde*, l'introduction des *Maîtres Chanteurs*, l'enchantement du Vendredi-Saint, le prélude de *Parsifal*, la marche funèbre de *Siegfried*; puis, l'*Héroïque* de Beethoven.

Bien que toutes ces œuvres aient été dirigées maintes fois ici par Richter, la puissance de sa direction a suffi pour renouveler les enthousiasmes d'il y a vingt-cinq ans, quand en compagnie de Richard Wagner il nous révéla pour la première fois les beautés de la « musique nouvelle ».

Je constate avec regret que l'orchestre du Palais de Cristal, sous la direction de M. August Mann, a perdu beaucoup de ses bonnes qualités. Les cuivres n'ont plus cette précision et cette envolée d'autrefois; les cuivres manquent de finesse et de précision. Ces défauts se sont fait grandement sentir au quatrième concert de la saison qui a eu lieu la semaine dernière. Le point intéressant du concert était l'interprétation du *Concerto* pour piano en *ré* mineur de Brahms, par Mlle Fanny Davies.

La *Fantaisie* de Beethoven pour piano, chœurs et orchestre, rarement entendue à Londres, a été très médiocrement rendue par les chœurs, qui ont chanté faux, sans mesure et aussi sans goût. Mlle Davies s'est cependant distinguée dans la partie de piano. La *Fantaisie inachevée* en *si* mineur de Franz Schubert, et une pièce chorale de Villiers Stanford complétaient cette séance d'un intérêt médiocre.

Le dernier concert du Palais de Cristal, avant la nouvelle année, a eu lieu la semaine dernière. Concert très intéressant par le seul fait que Jean Gérardy devait y exécuter le *Concerto* pour violoncelle de Lalo et un *Adagio* de Guy-Ropartz, le directeur du Conservatoire de Nancy.

Jean Gérardy nous a, une fois de plus, enthousiasmés par la grandeur de son jeu. Une *Symphonie* de Hermann Gœtz, une quasi-nouveauté, qui n'avait plus été jouée depuis 1893, a fait une bonne impression. Le reste du programme ne contenait que des œuvres connues.

M. Newmann, le directeur des concerts de la Queen's Hall, a eu l'heureuse idée de nous faire entendre à son dernier concert la bacchanale du *Tannhäuser*, la scène du Venusberg et un duo entre Venus et Tannhäuser. C'était la première fois qu'on exécutait à Londres, dans un concert, ces pièces écrites par Wagner pour l'exécution de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris. L'interprétation en a été bonne, et le duo fort bien chanté par Mme Ella Russell et M. Ellison van Hoose. La *Cinquième Symphonie* en *ut* mineur de Beethoven complétait le programme. Elle a été dirigée d'une façon remarquable par M. Henri Wood, qui est devenu, sans contredit, le meilleur chef d'orchestre anglais. La *Siegfried Idyll* lui a également valu des applaudissements mérités.

M. Sarasate vient de donner son premier récital avec le concours du Dr Otto Neitzel, le pianiste bien connu de Cologne. Le programme était intéressant : *Seconde Sonate* de Bach pour piano et violon en *la* majeur; *Sonate no 2* de Saint-Saëns en *mi* bémol majeur ; les *Danses slaves* de Dvorak et quelques petites pièces de lui. Toujours les belles qualités de sonorité, de justesse et de charme superficiel.

Le Conseil de Londres (London Country Council), dans sa dernière séance, s'est montré de nouveau très hostile aux concerts du dimanche, et en général à tout ce qui peut troubler le traditionnel repos dominical. On voit avec surprise le nom de M. John Burns à la tête de ce mouvement. Il est malheureusement à craindre que le Conseil n'exerce son autorité pour supprimer même les rares « amusements » que le dimanche anglais nous offre actuellement. La Société pour le maintien du repos dominical lui a, en effet, adressé une pétition, dans laquelle elle expose ses griefs. Elle y affirme : que les concerts du dimanche ne diffèrent en rien de ceux des jours ouvrables; que l'on se sert de salles de concerts pour des conférences suivies d'une partie musicale, contrairement à la loi ; qu'enfin, les concerts de la Queen's Hall sont une entreprise commerciale, qui tombe sous les articles de la loi interdisant d'entreprendre aucune opération commerciale le dimanche. M. Burns, le député ouvrier, qui

combat les concerts du dimanche, se dit délégué d'un groupe d'ouvriers ; mais il défend bien mal les intérêts des travailleurs en général. D'abord, il empêche les musiciens de gagner un honnête salaire; ensuite, il empêche une foule de travailleurs de se récréer le seul jour qu'ils ont de libre. Je parle des petits employés de magasins. Ils sont très nombreux. Quel mal y a-t-il qu'ils aillent écouter de la musique? Cela ne vaut-il pas mieux que de se promener dans les parcs, ou, quand il pleut, de s'enfermer au cabaret? Espérons encore que le Conseil actuel sera assez intelligent pour le comprendre. P. M.

NANCY. — Le Conservatoire nous a donné dimanche son premier concert d'abonnement de la saison d'hiver. Au programme, deux premières auditions de valeur inégale. La *Berceuse* pour orgue et instruments à cordes de M. S. Rousseau ne nous a plu qu'à demi; il nous a semblé que l'auteur usait de bien gros moyens pour un résultat assez mince : était-ce bien la peine de mettre en branle un orgue pour lui confier tout juste une sorte de petit prélude et un bien insignifiant accompagnement? Par contre, l'*Adagio* pour violoncelle de M. Ropartz nous a paru infiniment intéressant; si, par le beau et large chant de violoncelle, que M. Pollain a rendu avec beaucoup de charme et de moelleux, c'est bien un morceau propre à mettre en relief le talent d'un soliste, c'est, par contre, un véritable fragment symphonique par les complexités savantes d'un accompagnement subtile et raffiné, dont les mouvantes harmonies forment comme un fond vaporeux où se détache admirablement la ligne mélodique.

Le *Concerto* en *mi* bémol de Mozart pour deux pianos et le *Concerto* en *ré* mineur de Bach pour trois pianos nous ont donné le plaisir d'entendre et de chaleureusement applaudir trois charmantes artistes, M^lles^ Moulins, bien connues et fort aimées du public nancéen.

Avec des jeux très différents et très personnels, dont le contraste est un charme de plus, les trois sœurs sont arrivées, par une longue habitude de jouer entre elles, à un ensemble tout à fait merveilleux et nous ont rendu avec un rare bonheur soit la grâce délicate de l'*andante* de Mozart, soit la noble et triomphante allégresse du *finale* de Bach. Leur succès a été très vif et très mérité.

La *Première Symphonie* de Schumann terminait la séance avec beaucoup d'éclat et de chaleur. M. Ropartz l'a enlevée avec fougue et brio, d'un mouvement rapide et passionné qui m'a paru fort heureux, et avec des sonorités éclatantes, parfois un peu plus bruyantes peut-être que je ne l'eusse souhaité. A lui aussi, le public a fait fête après la longue séparation de l'été. Après le premier morceau, M. le général Joly, au nom des abonnés du Conservatoire, des professeurs et de l'orchestre, lui a remis un exemplaire artistement relié de sa *Fantaisie* en *ré* majeur, gravée par une souscription ouverte entre les admirateurs du jeune maître. Toute la salle s'est associée aux paroles du général Jolly, quand il a rendu hommage au talent de M. Ropartz, à ses efforts persévérants pour le relèvement musical de notre ville, à ses brillantes qualités d'organisateur et de chef d'orchestre grâce auxquelles il a fait de Nancy le centre musical le plus vivant de la province française. Cette petite cérémonie bien significative en sa simplicité, montre à quel point notre ville comprend et apprécie l'œuvre artistique accomplie par M. Ropartz et le soutient de sa pleine et entière sympathie. H. L.

NOUVELLES DIVERSES

— La nouvelle saison musicale à Monte-Carlo sera digne des précédentes.

Pour ne parler aujourd'hui que des concerts classiques, M. Léon Jehin a prèparé un programme où une large place est faite aux compositeurs modernes et aux jeunes, sans rien abandonner du fonds classique.

Avec les grandes symphonies de Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Haydn et les pages, aujourd'hui classiques, de Berlioz, Bizet, Saint-Saëns; à côté du répertoire de Richard Wagner, M. Léon Jehin se propose de faire entendre : la *Symphonie pathétique* de Tschaïkovsky, les symphonies de Brahms, la symphonie de Lalo, une symphonie du compositeur anglais Cliffe, les poèmes symphoniques de Richard Strauss, des pages d'Isidore de Lara, le *Chasseur maudit* et *Rédemption* de César Franck, la partition de *Médée* de Vincent d'Indy, l'*An Mil*, avec chœurs, de Pierné, les *Impressions d'Italie* de Charpentier, le *Caligula* de Fauré, des œuvres inédites de Busser, Georges de Seyne, Georges Sporck, *Procession nocturne* et *Eglogue* de Rabaud, l'*Apprenti sorcier* de Paul Dukas, l'*Invitation à la valse* arrangée par Weingartner, etc.

— Un comité s'est formé à Cracovie pour obtenir et effectuer la translation des restes de Chopin en Pologne. On se propose de consacrer à l'artiste un tombeau dans le caveau des vieux rois polonais, au château royal de Cracovie. Les frais seront naturellement très considérables, et l'on a ouvert une souscription qui est déjà assez fructueuse; M. Paderewski, à lui seul, a contribué pour 5,000 francs. Reste à savoir si le comité polonais obtiendra l'autorisation d'enlever les restes de Chopin du cimetière du Père-Lachaise, où ils reposent depuis un demi-siècle. Pour le moment, cette autorisation n'a pas été demandée ni obtenue.

— De Milan, jeudi, minuit :

« La première de la *Prise de Troie*, au Théâtre-Lyrique, vient de finir au milieu des acclamations; énorme succès pour le chef-d'œuvre de Berlioz, pour l'interprétation et pour l'éminent impresario

Sonzogno, qui a monté l'ouvrage de la façon la plus artistique. »

— Le maëstro Perosi vient de remettre aux copistes son nouvel oratorio *Le Massacre des innocents*. Ce nouveau travail est divisé en deux parties; la première compend la venue des Mages, la deuxième, la fuite en Egypte et le massacre proprement dit.

L'abbé Perosi vient de commencer un autre oratorio, le septième : *L'Entrée de Jésus à Jérusalem*. Quelle fécondité !

On annonce que les premières de ces deux nouvelles productions seront réservées au salon Perosi de Milan.

— L'Opéra royal de Munich va jouer prochainement deux œuvres nouvelles : un opéra intitulé *Eros et Psyché*, musique de Max Zenger, et un autre, *La Confession*, musique de M. Ferdinand Hummel.

— Plusieurs journaux ont annoncé que la tombe de l'auteur de *Don Juan* venait d'être découverte au cimetière de Saint-Marx lez-Vienne. On aurait, en effet, retrouvé une pierre tumulaire portant les mots : « W.-A. Mozart, 1756-1791 ». Un correspondant de la *Nouvelle Presse libre* dément cette information. Il s'attache à établir que cette inscription est d'origine récente, et que la pierre est semblable à celles qui ont été placées sur les anciennes tombes de Beethoven et de Schubert, tranportées depuis au cimetière central. Le correspondant, M. Karl Hruby, artiste du Carl-Theater, ajoute :

« Le roi Louis de Bavière ayant fait demander à la veuve de Mozart pourquoi elle n'avait pas fait ériger un monument sur la tombe de son illustre mari, cette femme répondit : « Je croyais que le curé qui avait béni le corps du défunt se chargeait de fournir la croix ». Il y avait là une mauvaise défaite. En réalité, ni la veuve, ni aucun des parents n'est allé au cimetière, sous le prétexte que le temps était atroce, et l'illustre compositeur a été conduit au champ du repos sans cérémonie ni musique et enterré dans la fosse commune. Trois jours après l'inhumation, un fossoyeur n'eût pu retrouver l'endroit exact où reposait Mozart. Du reste, au cours des temps, quatre fois de nouvelles inhumations ont été faites à l'endroit où Mozart est censé reposer, les dernières fois en 1861 et en 1869 Il serait étrange que les restes du compositeur n'eussent pas été dispersés. »

— A l'Exposition de 1900, le Conservatoire de Paris exposera d'une façon très intéressante.

D'abord dans la « Bibliothèque didactique », il montrera ses principaux ouvrages de pédagogie musicale et théâtrale, méthodes, traités, etc., ses palmarès, ses médailles, et aussi les travaux de ses élèves : devoirs de solfège, d'harmonie, de contrepoint, de fugue, de composition « idéale », comme on disait autrefois.

Mais le plus curieux, ce sera la salle d'auditions, où l'on se propose d'organiser des séances dans lesquelles seront présentés, individuellement et collectivement, les meilleurs élèves chanteurs, instrumentistes, tragédiens et comédiens. Ces auditions affecteront différentes formes : concerts avec et sans orchestre, récitals, conférences, représentations théâtrales, etc.

— Une agence de Berlin fait en ce moment les démarches voulues pour installer à Paris, pendant l'Exposition, un théâtre où l'on ne représenterait que des opéras allemands.

La troupe se conposerait de toutes les célébrités autrichiennes et allemandes.

Parmi les artistes qui auraient déjà promis leur concours, citons M^{mes} Lilli Lehmann, Schumann-Heink, Bertha Krainz (de Berlin), Hilgermann et Diosy (de Budapest), Rose Geller-Wolther; MM. Grüning, Aryani (de Budapest), Werner Alberti, Somer (de Hambourg), Lucia et Ney (de Budapest), plus un certain nombre de chanteurs et de cantatrices de Munich, Dresde, Prague et Hambourg.

— On vient de créer, à l'Université de Vienne, un institut pour l'histoire de la musique qui sera logé dans un monument assez spacieux, dont l'inauguration est annoncée pour janvier 1900. Cet institut a déjà reçu plusieurs dons de valeur, entre autres un exemplaire des œuvres complètes de Hændel, offert par le duc de Cumberland, un grand piano de concert donné par M. Boesendorfer, le célèbre facteur, qui ne manque aucune occasion de venir en aide aux études musicales, et une collection ethnographique d'instruments musicaux offerte par le docteur Neustadt. Le nouvel institut est le premier de ce genre qui existe en Autriche-Hongrie.

— Par ordre de M. Baccelli, ministre de l'instruction publique du royaume d'Italie, la riche collection de musique qui, depuis le commencement de ce siècle, existait dans la bibliothèque de l'Université de Pavie et qui a été alimentée par les établissements musicaux de Milan, de Lugano et de Mendrizio, a été cédée au Conservatoire de Milan. Cette collection, qui n'a pas rempli moins de dix-sept caisses, comprend, entre autres œuvres, tous les opéras de Verdi jusqu'à 1872, tous ceux de Donizetti depuis *Enrico di Borgogna* jusqu'à *Gemma di Vergy*, une grande partie des opéras et des compositions de moindre importance de Rossini, Bellini, Cagnoni, Petrella, Pacini, Mercadante, Gottschalk, Valdmuller, et un grand nombre d'opéras aujourd'hui oubliés, qui étaient représentés jadis au théâtre de la Cour, à Vienne,

BIBLIOGRAPHIE

Lettres de Franz Liszt a la princesse Caroline Sayn-Wittgenstein, publiées par La Mara. — Leipzig, Breitkopf et Hærtel. — Peu à peu se complète par cette publication la mise au jour de l'extraordinaire correspondance du grand artiste, qui fut une des intelligences les plus ouvertes et une des natures les plus bienveillantes de son emps, Franz Liszt. Après ses lettres à R. Wagner, nous avons eu le recueil de ses lettres *à une mie*, de ses lettres à diverses personnalités éminentes, ses contemporains, puis ses lettres à Hans de Bulow. Le présent volume comprend la correspondance de Liszt avec l'aristocratique amie vec laquelle il vécut de 1847 à 1859, et dont 'esprit supérieur exerça sur lui une influence si écisive. Cette correspondance est à tout égard u plus haut intérêt. C'est l'histoire intime du rand roman de la vie de Liszt, une sorte de conessio de son âme, sincère puisqu'elle n'était point estinée à la publicité et par là même de la plus aute importance pour la compréhension de sa sychologie. Ce qui frappe, c'est la tendance ystique qui, de la première à la dernière heure, raverse ce roman, dont la conclusion fut, on le ait, l'entrée de Liszt dans les ordres. Chose urieuse, les allusions à Wagner y sont moins équentes qu'on ne s'y attendrait et il semble ien résulter de ces lettres que tout d'abord Liszt 'avait pas complètement compris son grand ontemporain; que tout en le soutenant contre ses dversaires, il se tint d'abord sur une certaine éserve. Il ne s'abandonna tout à fait qu'après entrevue qu'il eut en 1853, à Zurich, avec Wagner xilé. Il écrit alors à la princesse : « En un mot, est une grande et grandissime nature, quelque hose comme un Vésuve en train de feux d'artices, lançant des gerbes de flamme et des bouquets e roses et de lilas. » Citons cet autre mot charant : « La musique est la respiration de mon âme, - elle devient à la fois ma prière et mon travail. » t faisons remarquer que toutes ces lettres sont en ançais. M. K.

Histoire de la Musique, par Albert Soubies, - Suisse. — Librairie des Bibliophiles (E. Flamarion successeur). Paris, 26, rue Racine. — Dans nouveau volume de l'infatigable écrivain i'est M. Albert Soubies, l'histoire musicale de la uisse est condensée depuis les origines jusqu'au xe siècle inclusivement. C'est un tableau fort omplet qui servira de guide aux musicographes du présent et de l'avenir. Nous ne saurions donc trop le recommander à l'attention de nos lecteurs. Le chapitre consacré au XIXe siècle sera particulièrement intéressant à parcourir : un pays qui produit actuellement des compositeurs tels que Hans Huber, de Bâle; Jaques-Dalcroze, de Genève; Gustave Doret, de Lausanne; J. Lauber, Otto Barblan, Henri Kling, Ernest Bloch, Fr. Klose, Fritz Niggli d'Aarau, etc..., des critiques comme G. Becker, Georges Imbert, Karl Naef, William Cart, Widmann, Ferd. Held, G. Ferraris, Arnold Niggli, Plomb et d'autres encore, sans compter les virtuoses en tous genres et les belles sociétés vocales et instrumentales, — est sans nul doute dans la voie du progrès, et, pour nous servir des termes mêmes de M. A. Soubies, « la Suisse actuelle possède un élément capable d'assurer à ses productions, dans l'ordre intellectuel et artistique, une valeur et un intérêt supérieurs : la diversité dans l'unité ». H. I.

— Les Maitres musiciens de la Renaissance française (9e livraison, Jean Mouton et Fevin). Maison Alphonse Leduc. — Voici la 9e livraison, que fait paraître aujourd'hui la maison d'édition Leduc, de ce recueil intéressant entrepris avec tant de persévérance par le très savant M. Henri Expert. On ne saurait trop le remercier de faire revivre l'art de nos ancêtres, dont la beauté ne pouvait être qu'imparfaitement soupçonnée.

« Ce fameux *Liber quindecim Missarum*, écrit M. H. Expert, n'est pas qu'un feuillet de l'histoire à déchiffrer pour la connaissance de l'ancienne France, de la France de Louis XII et du roi Françoys; ce livre, c'est la voix de nos pères qui revendique avec fierté sa géniale maîtrise en la divine langue de musique; c'est l'art de France et de Flandre qui burine vigoureusement et de façon indélébile son bulletin de conquête sur la brillante cour de Léon X ».

On voit que M. Henri Expert est un enthousiate...! Sans cet esprit admiratif, son entreprise n'eut pu être menée à bien. Aussi sommes-nous pleinement rassurés sur le succès de cette belle publication, à laquelle M. Expert aura attaché son nom. Il sera, pour ainsi dire, l'homme d'un seul livre! H. I.

— Lorsque à l'automne de l'année 1898, la *Compagnie du Théâtre espagnol* de Madrid vint à Paris donner des représentations à la Renaissance, M. Henri de Curzon fut frappé de la beauté et du pittoresque de l'œuvre de Zorilla, *Don Juan Tenorio*, qui, depuis le mois de mars 1844, est devenue la

plus populaire des pièces scéniques au delà des Pyrénées.

Lisez la traduction fidèle et élégante que vient d'en faire notre excellent collaborateur (librairie Fischbacher, Paris); vous serez émerveillé comme nous de la rapidité de l'action, de l'émotion qu'elle soulève et de la poésie qui s'en dégage. Nous sommes même persuadé que, représenté sur la scène de notre Théâtre français, *Don Juan Tenorio* aurait un succès franc et durable.

Avis à M. Jules Claretie ou à son successeur.

H. I.

NÉCROLOGIE

Le *Ménestrel* annonce la mort, à Beaumont (Côte-d'Or), du chanoine Stéphen Morelot, l'un des écrivains qui ont le plus fait pour l'avancement et le progrès des études de la musique religieuse en France, dont il s'occupait depuis un demi-siècle. Fils du doyen de la Faculté de droit de Dijon, où il était né le 12 janvier 1820, le chanoine Morelot s'était fait d'abord recevoir avocat, puis fut élève de l'Ecole des Chartes, et enfin, à quarante ans, se fit ordonner prêtre. Mais, au milieu d'autres occupations, il n'avait jamais cessé d'étudier la musique avec ardeur, particulièrement dans son application religieuse, et peu d'artistes, sous ce rapport, connaissaient mieux son histoire et sa théorie. Collaborateur de presque tous les journaux et recueils spéciaux : la *Revue de la musique religieuse* de Danjou, la *Maîtrise* de d'Ortigue, la *Musica sacra* de Toulouse, d'autres encore, auxquels il fournissait incessamment des travaux pleins d'érudition, ses nombreux voyages, ses explorations des bibliothèques de Paris, Montpellier, Rome, Milan, Ferrare, Florence, Venise, l'avaient mis en pos-

session d'une foule de notes, transcriptions et documents précieux dont il savait tirer le plus habile parti.

— On annonce la mort, à Milan, d'un vieux compositeur, Luigi Badia, âgé de 80 ans. Il était né à Teramo et avait fait son éducation musicale au Conservatoire de Naples, où il eut pour maîtres Zingarelli et Donizetti. Il avait commencé jeune à se produire, car c'est en 1843 qu'il donna à Teramo son premier opéra, la *Gioia pastorale*. Il en fit représenter quelques autres par la suite : *Gismondo da Mendrisio*, Bologne, 1846; *il Conte di Leicester*, Florence, 1851 ; *Flavio Rochis*, Trieste, 1853; *il Cavalier Nero*, Bologne, 1854. Pourtant il ne fut jamais heureux au théâtre, et il abandonna cette carrière pour se consacrer à l'enseignement. Il laisse, dit-on, un grand nombre de compositions inédites.

— A 81 ans vient de mourir à Florence le compositeur Edoardo Soldi, qui eut en son temps la réputation d'un pianiste très habile, et qui fut censeur de l'Institut musical de cette ville.

— A Corfou est morte, à l'âge de 67 ans, Mme Nadedja Mikhaëlovna Medvedena, une artiste lyrique qui avait commencé sa carrière à Moscou, dès sa seizième année. Le succès lui est resté fidèle pendant tout un demi-siècle ; elle ne s'est, en effet, retirée que l'année passée, à l'âge de soixante-six ans. A cette occasion, le public de Moscou lui fit des ovations enthousiastes. L'empereur Nicolas II lui avait octroyé une pension de retraite de quarante-cinq mille francs; la pauvre artiste n'a pas joui longtemps de cette faveur impériale.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉRO 48

VOLUME XLV

3 DÉCEMBRE 1899

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.
A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central**, rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique**. — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur**, Galerie de l'Odéon; M. Gauthier, kiosque N° 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 48. 3 décembre 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

LES CONCERTS EN FRANCE
pendant le XVIIIe siècle

(SECONDE PARTIE)

(Suite. — Voir le dernier numéro)

V

Lorsque, après la saisie des meubles du Concert des Tuileries, en 1734, l'Académie royale de musique résolut de continuer cette entreprise à son compte, elle se proposa d'abord de donner des séances « tant spirituelles qu'autres » (1); mais, par le fait, elle supprima complètement les concerts français et se renferma dans ce qui avait été primitivement l'unique dessein de Philidor : offrir, les jours de fêtes religieuses et de fermeture des théâtres, des auditions en majeure partie composées de « musique de chapelle ». La direction de l'orchestre fut confiée à Rebel père, qui battait la mesure à l'Opéra, et que ses titres officiels, aussi bien que le succès de ses pièces instrumentales, avaient mis en évidence (2). Il conduisit, le 25 décembre 1734, le premier concert donné sous la nouvelle administration. Le programme comprenait une suite de noëls en symphonie, deux motets de La Lande, un motet à voix seule, de Mouret, chanté par Mlle Fel, trois différents concertos joués par Blavet, Leclair et Guignon, et pour finir, un troisième grand motet de La Lande, son *Cantate Domino*.

Pendant les premières années de la nouvelle direction, l'apparition de quelques nouveaux solistes, dont un certain nombre arrivaient de l'étranger, parut seule rompre l'immuable monotonie de festins musicaux dont La Lande et son école fournissaient toujours les morceaux de résistance. Du 30 mars au 29 mai 1735, les deux frères Alessandro et Geronimo Besozzi donnèrent des auditions répétées de concertos et de duos de leur composition pour hautbois et basson, et furent « extrêmement applaudis ». Le 1er novembre suivant eut lieu l'exhibition assez bizarre de « la demoiselle Taillart », qui joua une sonate sur la flûte traversière. Cherchant à renouveler le fructueux succès des Besozzi, la direction engagea, pendant le carême de 1736, un hautboïste, Ignace, et un bassoniste, Brunet, auxquels elle fit exécuter un répertoire

(1) Archives nationales, O1 621.

(2) Jean-Ferry Rebel était fils de Jean Rebel, chanteur taille de la musique du Roi; il était beau-frère de La Lande et père de François Rebel, comme lui violoniste et compositeur. Il avait commencé par compter au nombre des vingt quatre violons du Roi, était devenu en 1718 compositeur de la musique de la chambre, et possédait depuis 1733 la survivance de la charge de surintendant, qu'occupait Destouches.

analogue de duos; puis elle essaya du violoncelliste Lanzetti, musicien du roi de Sardaigne. Mlle Hotteterre, « jeune personne nouvellement arrivée de province », joua, pendant le carême et l'été de 1727, des sonates de violon de Leclair; Zuccarini, violoniste italien, obtint des éloges pour ses concertos et ses duos avec Guignon; son compatriote, le violoniste Angelo Valotti, lui succéda, et l'on vit revenir le flûtiste Buffardin, une ancienne connaissance, que onze ans d'absence avaient fait oublier (1). Le 25 mars 1738, le sieur Litterin, « trompette de la musique du roi de Sardaigne », sonna une pièce de sa composition, et dans la même année, les noms du violoniste Cupis et du violoncelliste Barrière furent inscrits sur les programmes, auprès de ceux, toujours en faveur, de Guignon, d'Aubert et de Blavet. J.-B. de Cupis, frère de la célèbre Camargo, plut par « un jeu coquet et séduisant », et parut « très capable de réunir en lui le sentiment, le tendre et le doux de M. Leclair, avec le feu, le brillant et le surprenant de Guignon » (2).

Du côté vocal, les débuts étaient plus rares. Turier, basse-taille, attaché comme gagiste à la Sainte-Chapelle, et plus tard à l'Opéra de Bordeaux, avait chanté des airs italiens ; le 24 décembre 1736, le sieur Coremans était venu faire entendre « un air italien du fameux M. Handel ».

(1) *Mercure*, juin 1737, t. I, p. 1209 : « Le sieur Buffardin... exécuta pour la première fois un concerto de flûte », le 30 mai. Buffardin avait déjà joué au Concert spirituel en 1726. Voyez ci-dessus.

(2) *Mercure*, juin 1738, p. 1116.— La famille de Cupis compta plusieurs musiciens. Celui dont il est ici question s'appelait Jean-Baptiste, ou du moins J.-B. Cupis : il signait ainsi, en 1738, la dédicace au duc d'Antin de ses *Sonates à violon seul, avec la basse continue*, premier œuvre. D'après Ancelet, il était frère de la danseuse Marie-Anne de Cupis de Camargo, et par conséquent aussi de Charles de Cupis, violoniste à l'orchestre de l'Opéra en 1746, et de François de Cupis, né à Paris en 1732. Voyez Jal, *Dictionn. crit. de biogr. et d'hist.*, article Camargo, et Campardon, *L'Académie roy. de mus.*, t. I, p. 157. — Sous le nom de Cupis le jeune, sans prénom, ont été publiés à Paris chez Le Menu, sans date, mais après 1760, une *Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à jouer du violoncelle*, et un *Recueil d'Airs choisis des meilleurs auteurs ajustés pour le violoncelle.*

Quelques nouveaux motets portaient les signatures de Chéron, musicien d'orchestre à l'Opéra, ancien élève de Bernier à la Sainte-Chapelle, — de Cordelet, maître de musique de l'église Saint-Germain l'Auxerrois, — de Brice, musicien du Roi, — de Duluc, alors maître de chapelle à Chartres (1) — et du compositeur allemand J.-Ph. Telemann; ce dernier, chanté le 25 mars 1738, fut « fort goûté ».

Le 8 septembre suivant fut inaugurée, par une œuvre symphonique intitulée « Concerto à trois chœurs », la série des compositions de Mondonville, jeune artiste méridional, dont la première apparition, comme violoniste, au même concert, en 1734, avait passé presque inaperçue. Maintenant habile compositeur et virtuose sûr de lui-même, il allait devenir, pour une longue période, le principal soutien de l'entreprise. « Il y a déjà quelque temps, écrit le duc de Luynes à la date du 18 avril 1739, qu'un musicien nommé Mondonville, qui n'a pas encore vingt-cinq ans, paroît s'acquérir une grande réputation; il a donné plusieurs motets qui sont fort estimés; outre cela, il joue du violon d'une façon singulière, et il passe pour être au pair de tout ce qu'il y a de mieux (2). » Ces lignes reflétaient l'impression générale, et le duc appliquait au jeu de Mondonville la même épithète que le rédacteur du *Mercure* : celui-ci l'avait jugé « aussi admirable que singulier » (3). Plus tard, quand l'opéra de *Titon et l'Aurore* eut, dans la guerre des Coins, fait perdre aux Bouffonistes une bataille rangée, ils devinrent les

(1) Jean-Baptiste Duluc, prêtre, originaire du diocèse de Bazas, fut maître de chapelle à Tours avant 1730, à Notre-Dame de Paris de 1730 à 1733, à Chartres de 1734 à 1737, devint maître de chapelle de la cathédrale de Rouen en 1753, et mourut en cette ville le 25 octobre 1761.

(2) *Mémoires* du duc de Luynes, t. II, p. 413. — Jean-Joseph Cassanea de Mondonville, né à Narbonne en 1711, n'avait pas vingt-cinq ans, comme le croyait Luynes, mais vingt-huit ans, en 1739. Reçu en 1740 à la survivance de Campra, comme sous-maître de la chapelle du Roi, il prit en 1745 possession effective de ce poste, qu'il quitta par démission en 1758. Il mourut le 8 octobre 1772.

(3) *Mercure*, mars 1739, p. 589.

ennemis acharnés de Mondonville, l'accusèrent d'intrigues, de fausseté et de bassesse, et affectèrent pour son talent un injurieux mépris. La notice qui fut écrite au moment de sa mort par un des auteurs de la *Correspondance littéraire* rappelle aigrement ses succès de violoniste, et les dit obtenus grâce à « de petits airs de guinguette qui transportèrent le public de Paris et qu'on n'aurait pas écoutés dans les tavernes en d'autres pays » (1). Encore que la lecture des œuvres de Mondonville ne commande point de véritable admiration, la partialité de cet arrêt est flagrante. Ancelet nous explique mieux ce qui plaisait et surprenait dans son jeu : « Mondonville, dit-il, en paraissant sur la scène, étonna par le feu et la rapidité de son exécution (2) ». Il n'interprétait pas exclusivement ses propres concertos, mais au contraire se servait souvent de ceux de Guignon. L'enthousiasme des amateurs fut porté à son comble lorsque, le 11 avril 1745, Mondonville et Guignon se présentèrent ensemble pour jouer un duo. « On ne peut pas décrire, dit un assistant, combien ces symphonistes ont fait briller de grâces et de feu dans les différents morceaux (3). »

Ses motets, sans atteindre au rang de chefs-d'œuvre, réussirent de prime abord, parce qu'ils venaient à leur heure et qu'ils continuaient ceux de La Lande, ainsi que les toiles de Jouvenet avaient continué les peintures de Lebrun. Un caractère commun de convention décorative apparentait les deux arts. Les proportions imposantes, les perspectives ouvertes sur de banales architectures, le groupement théâtral de personnages académiques, le coloris opaque de Jouvenet, correspondaient aux longs ensembles symétriques, aux formes creuses, aux remplissages prévus, aux effets massifs de sonorité des motets de Mondonville. Un succès prompt et éclatant salua leur éclosion. L'Académie royale de musique, gérant le Concert spirituel, comprit immédiatement ce que pourrait lui rapporter le concours régulier d'un homme aussi précieux; elle prit l'engagement de servir à Mandonville un traitement annuel de douze cents livres, « pour ses motets et pour jouer du violon », et fit un large emploi de ses deux genres de talent.

Douze motets furent composés en quinze ans, soit pour le Concert, soit pour la Chapelle du Roi (1); ils reçurent tous, aux Tuileries, le même accueil admiratif, et chacun d'eux parut et reparut à maintes reprises. Le *Dominus regnavit* était « toujours écouté avec la même attention et le même applaudissement »; on ne se lassait jamais d'entendre le *Nisi Dominus;* on découvrait dans le *De profundis* des « beautés sublimes », qui le faisaient regarder comme « un des plus beaux morceaux d'harmonie » que Mondonville ait composés, « car on ne le peut comparer qu'à lui-même »; le *Venite exultemus*, enfin, était proclamé, « sans contredit, son chef-d'œuvre » (3).

(*A suivre.*) MICHEL BRENET.

(1) *Correspondance littér. de Grimm, Diderot, Raynal, Meister*, etc., octobre 1772, édition Tourneux, t. X, p. 84. A cette date, Diderot et Meister étaient, en l'absence de Grimm, les rédacteurs ordinaires de la *Correspondanec*.

(2) ANCELET, ouvr. cité, p. 16.

(3) *Mercure*, avril 1745, p. 140.

(1) Ces douze motets (dont huit seulement sont cités par les biographes de Mondonville), sont : *Bonum est*, — *Cantate Domino*, — *Cœli enarrant* (1749), — *De profundis* (1748), — *Dominus regnavit*, — *In exitu*, — *Jubilate*, — *Lauda Jerusalem* (1742), — *Laudate Dominum* (1756), — *Magnus Dominus*, — *Nisi Dominus* (1743), — *Venite exultemus* (1750). Aucun n'a été imprimé. Des copies en partition du *Cantate Domino*, du *Cœli enarrant*, du *Dominus regnavit*, de l'*In Exitu* et du *Magnus Dominus*, existent à la bibliothèque du Conservatoire de Paris.

(2) *Mercure*, décembre 1746, p. 166; avril 1748, p. 125; février 1751, p. 186; mars 1753, p. 196.

(3) Voir le *Guide Musical* du 11 décembre 1898 au 19 février 1899.

LE *FAUST* DE GŒTHE ET LA MUSIQUE

(Complément à l'Etude sur la *Damnation de Faust* (3)

Le sujet de *Faust* est si favorable à l'inspiration musicale, que les plus grands maîtres du dix-neuvième siècle en ont

puissamment subi l'attirance. Déjà du vivant de Gœthe, plus d'un *lied* fut composé sur les vers lyriques du poème. Il n'en est pas de plus illustre que le premier de tous, l'admirable *Marguerite au rouet* de Schubert, ce cri d'angoisse dont aucun autre musicien n'a retrouvé l'accent; et l'admiration doit redoubler lorsqu'on songe que cette page, par laquelle une nature géniale s'affirma, est la première que Schubert ait écrite : il la composa à l'âge de dix-huit ans (1).

Le maître des maîtres, le plus illustre entre tous les contemporains allemands de Gœthe, Beethoven, connut aussi la même séduction. S'il eût vécu quelques mois de plus, sans doute il nous aurait laissé, avec cette dixième symphonie qu'il emporta toute formée dans la tombe, un autre chef-d'œuvre inspiré par le poème de Gœthe. Il ne songeait pas encore à faire de *Faust* un opéra, mais simplement à écrire des mélodies, des chœurs, une ouverture, de la musique de scène, comme il l'avait fait pour *Egmont*. Dans le temps même où il travaillait à la *Neuvième Symphonie*, Rochlitz, au nom de la maison Breitkopf et Hærtel, était venu de Leipzig lui proposer d'écrire cette partition, et Beethoven avait accueilli l'idée avec un empressement qui manifestait à quel point elle s'accordait avec ses plus secrets désirs « Voilà, s'écria-t-il, qui serait une œuvre maîtresse ». Hélas! pourquoi faut-il que rien de ce beau rêve n'ait été réalisé!

Après Beethoven, Schumann (je néglige le *Faust* de Spohr, m'en tenant aux seules œuvres qui ont laissé des traces durables dans l'art). Ses *Scenen aus Gœthes Faust* ne furent publiées qu'après sa mort; elles l'ont occupé cependant durant une longue période de son existence : depuis 1844, année où, par l'épilogue, il en commença la composition, jusqu'en 1853, où il termina par l'ouverture ; entre ces deux dates, il mit successivement en musique, à des époques différentes, les scènes du second *Faust*, lesquelles furent exécutées en 1849 pour les fêtes du centenaire de Gœthe ; enfin, celles du premier *Faust*.

(1) Le *lied* de *Marguerite au rouet* porte le no d'op. 2 dans l'ensemble de l'œuvre de Schubert, l'op. 1, plus étonnant encore, n'étant autre que le *Roi des Aulnes*; mais quoique n'ayant pas été publié le premier, le chant de Marguerite est antérieur : il fut composé en 1814, et le *Roi des Aulnes* l'année suivante.

Sans doute, s'il eût vécu plus longtemps, Schumann aurait augmenté le nombre de ces pages, pour l'élaboration desquelles le poème lui fournissait une matière inépuisable.

Cependant, bien que que sa musique ait été écrite sur le texte même de Gœthe, l'on ne saurait dire qu'elle constitue une œuvre complète, ni même qu'elle exprime plus fidèlement que les autres partitions le sens intime de l'œuvre poétique. Les *Scènes de Faust* de Schumann sont de simples morceaux détachés, des illustrations de scènes isolées, d'une grande beauté assurément, et d'une expression profonde, mais sans lien immédiat. La partie la plus importante en même temps que la plus admirable est, en vérité, tout à fait extérieure au drame : je veux parler de l'épilogue, ce tableau d'Apocalypse dans lequel le poète, en une magnifique évocation des mondes suprahumains, résume en des strophes mystiques sa conception fondamentale. Mais rien n'a été pris dans les premiers monologues, si essentiels pour nous faire entrer dans l'âme du principal personnage. Les amours de Faust et de Marguerite sont exprimés par un emprunt d'une quarantaine de vers, auxquels la musique donne, il est vrai, un accent de tendresse ineffable. Puis Marguerite reparaît deux fois : dans la scène de l'Eglise, et, auparavant, dans le monologue par lequel, devant l'image de la *Mater dolorosa*, elle exhale sa plainte en une lamentation infiniment expressive, sans que pourtant la musique ait ici la vigueur d'accentuation qu'elle a dans Schubert (1). Et c'est

(1) Le *lied* de Schubert et celui de Schumann ne sont pas composés sur la même poésie. Gœthe a écrit deux *lieder* pour Marguerite, qu'on appelle souvent « romances de Marguerite abandonnée »; à tort d'ailleurs, car Faust n'a pas encore délaissé Marguerite au moment où ces romances sont placées dans le poème. Dans la première, Marguerite, assise à son rouet déplore son repos perdu ; mais elle est si peu abandonnée qu'aussitôt après la chanson vient un de ses dialogues les plus caractéristiques avec Faust dans le jardin de Marthe. Pour la prière à la *Mater dolorosa*, elle est amenée tout naturellement par certaine conversation des filles à la fontaine qui révèle à Marguerite l'étendue de son déshonneur ; mais, ici encore, Faust n'est point parti : on le revoit dans la scène suivante à la porte de Marguerite, devant laquelle Méphistophélès chante la sérénade, et ce n'est qu'après la mort de Valentin que Faust s'enfuit. Le premier de ces *lieder* est celui qu'a illustré Schubert et que Berlioz a traité à son tour; le second est celui que Schumann a mis en musique. Le sentiment de ces

tout pour le premier *Faust* : trois brefs morceaux seulement.

Dans le second *Faust*, Schumann a pris une scène épisodique, celle d'Ariel avec les esprits berçant de leurs chants Faust endormi ; puis les deux scènes finales, Faust devenant aveugle et la mort de Faust. Ici, nous voilà enfin au cœur du sujet, mais c'est juste au moment où il va finir. Qu'il y a d'amertume, d'effroi glacial, dans ces phrases coupantes du Souci qui souffle la malédiction à la face du vieillard, et quel sentiment de grandeur dans le chant où Faust, contemplant son œuvre, expire avec la joie intérieure de la tâche accomplie ! Oui, mais cette musique sur laquelle semble planer une sombre inquiétude, est-ce bien l'idée de Gœthe qu'elle exprime? Je croirais plutôt que Schumann s'y est représenté lui-même. C'est lui, ce personnage aux aspirations supérieures, dont la destinée terrestre est si fatale, et dont l'idéal ne sera atteint qu'après la mort. Par quel triste pressentiment d'une fin troublée par le Souci, s'achevant dans l'aveuglement, non des yeux, mais de l'esprit, Schumann a-t-il voulu, de toute l'histoire de Faust, ne connaître que ce seul moment?...

Mais, dès avant que Schumann eût commencé de mettre en musique les *Scènes de Faust*, un autre, plus jeune, dont le génie devait bientôt illuminer le monde musical, avait subi le charme attirant de la poésie de Gœthe. A dix-neuf ans, Richard Wagner, étudiant à l'Université de Leipzig et accomplissant ses études musicales en cette *Thomas-Schule* sur laquelle plane encore le souvenir du grand Bach, avait déjà, lui aussi, écrit sa partition de *Faust*. Le manuscrit de cet essai de jeunesse, bien que n'ayant pas été publié, n'a pas été perdu : il est à Wahnfried. Le titre indique très exactement la nature de la composition ; le voici :

Sept compositions pour le *Faust* de Gœthe, par Richard Wagner, op. 5, Leipzig, 1852.

Et ces *sept compositions*, toutes adaptées aux vers de Gœthe, sont :

1° La chanson des soldats (mouvement de marche) ;

chants est si douloureux, si pathétique, qu'il a entraîné généralement la conviction que Marguerite déplorait un abandon définitif.

2° Le chœur des paysans sous le tilleul ;

3° La chanson de Brander (chanson du rat) ;

4° La chanson de Méphistophélès (chanson de la puce) ;

5° Autre chanson de Méphistophélès (sérénade) ;

6° Lied de Marguerite (*Meine Ruhe ist hin*) ;

7° Mélodrame pour la prière de Marguerite (*Ach! neige, du Schmerzensreiche*) (1).

Il est impossible de lire cette énumération sans songer aux *Huit scènes de Faust* de Berlioz, plus anciennes de quatre années que les *Sept compositions pour le Faust de Gœthe* de Wagner. Rien ne peut marquer mieux l'idéal analogue des deux grands maîtres au début de leur carrière. Même, cette communauté de vues se prolongea longtemps : nous avons dit que le musicien français fut constamment tourmenté par le sujet et voulut le traiter sous les formes les plus diverses, jusqu'à ce qu'il fût parvenu à en tirer son œuvre définitive ; et de même Wagner songea longtemps à illustrer de musique l'œuvre de Gœthe. Il songea aussi, un moment, à en faire une symphonie : la première partie devait exprimer l'état d'âme du principal personnage, Faust; la seconde serait consacrée à la femme, Gretchen. « Déjà, écrivit-il plus tard à un ami qu'il mit dans la confidence de ce projet, j'avais le thème et j'étais dans de bonnes dispositions ; mais j'abandonnai le tout et me mis, suivant les impulsions de ma nature, à la composition du *Vaisseau-Fantôme* qui m'arracha au brouillard de la musique instrumentale pour me livrer à la précision du drame (2). »

Quelque chose cependant est resté de ces projets et de ces ébauches : l'*Ouverture de Faust* (Eine Faust-Ouverture), seul morceau symphonique indépendant des drames qui

(1) Ces détails ont été donnés pour la première fois par notre collaborateur van Santen-Kolff dans un article de la *Berliner Musikzeitung* (7 mars 1889) et reproduits, pour les lecteurs français, par M. M. Kufferath dans le *Guide Musical* du 12 mars 1893. Voir aussi : *Richard Wagners erste Versuch als Faust Komponist*, par M. van Santen-Kolff, dans le *Taschen Kalender* de Bayreuth, 1894.

(2) Lettre à Uhlig (1852), reproduite dans l'article de M. Kufferath ci-dessus mentionné. Voir dans la suite du même article une correspondance de Wagner avec Liszt, relative aux mêmes projets de symphonie et d'ouverture de *Faust*.

nous soit resté de Wagner (quelques morceaux de circonstance étant mis à part). Elle fut écrite à Paris en janvier 1840, et remaniée quinze ans plus tard à Zurich : nul doute qu'elle dût former le premier morceau de la symphonie projetée. En effet, ce morceau, nullement descriptif, a pour objet très nettement défini l'expression des sentiments intimes de Faust, résumés par ces vers de Gœthe placés en épigraphe sur le titre de la partition :

> Le dieu qui habite en mon sein peut émouvoir profondément tout mon être; lui qui règne sur toutes mes facultés, il ne peut les faire agir au dehors, et par là l'existence est un fardeau pour moi. Je désire la mort, je hais la vie.

Donc, c'est encore le cri de la désespérance que Wagner a fait entendre; l'idéal définitif de Faust n'y est point exprimé. Mais on conçoit combien, dans la période laborieuse et inquiète de la gestation de l'art nouveau, au lendemain des grandes secousses romantiques, de telles paroles devaient émouvoir les cœurs. Cette phrase fut, pour Berlioz, celle qui résuma toujours l'idée de *Faust*; et bien que Wagner ne dût pas tarder à poursuivre un autre idéal d'art et de philosophie, c'est aussi le seul moment qu'il en ait voulu connaître. Aussi bien son *Ouverture de Faust*, œuvre de jeunesse, nous montre qu'à beaucoup d'égards, lorsqu' il l'écrivit, son génie était mûr. Le motif exprimant l'idée pessimiste a déjà, par sa tournure, une grande analogie avec le thème de la Mort dans *Tristan et Iseult*, ou celui de la Destinée dans la *Tétralogie*. Et, par une autre formule, cette page, qui nous ouvre ainsi des vues sur l'avenir, se rattache au passé en évoquant le souvenir de l'œuvre la plus sublime qui eût été écrite antérieurement : un thème de l'*Ouverture de Faust* rappelle, avec quelque insistance, l'aspect rythmique du premier morceau de la *Neuvième Symphonie*.

Cette symphonie du *Faust*, que Berlioz et Wagner ne firent pas, ce fut Liszt qui l'écrivit; et c'est au musicien français qu'il dédia la *Faust-Symphonie*, de même que la *Damnation de Faust* était dédiée à lui-même. Si elle n'a pas « épouvanté le monde musical », comme Berlioz l'avait rêvé pour lui, peut-être cette œuvre est-elle celle qui a exprimé, tout au moins tenté d'exprimer avec le plus de fidélité la variété des sentiments contenus dans le poème. La division en trois parties : Faust, Gretchen, Méphistophélès, semble indiquer, il est vrai, que Liszt n'a guère pensé qu'au premier *Faust* : cependant, un thème triompha[l] qui, dans le premier morceau, succède au[x] accords désespérés et aux chants d'amour manifeste qu'il a voulu traduire l'effort gran[diose] de Faust vers l'idéal réalisé dans la dernière partie du poème. Enfin, la symphoni[e] nous conduit jusqu'à la limite extrême d[e] l'œuvre en se terminant par un chœur écri[t] sur la dernière strophe et le dernier mot d[e] l'épilogue : « L'éternel féminin nous élèv[e] aux régions supérieures. »

(*A suivre.*) JULIEN TIERSOT.

Chronique de la Semaine

PARIS

PROSERPINE

Drame lyrique en quatre actes de Louis Gallet (d'aprè[s] Auguste Vacquerie), musique de M. C. Saint-Saën[s] Reprise à l'Opéra-Comique le 29 novembre 1899.

« Sans vouloir m'inscrire en faux contre vos juge[]ments, n'ai je pas le droit de trouver un peu sévèr[e] ou, si vous le voulez, un peu absolue la qualifica[]tion d'insuccès donnée à mes autres ouvrages? J[e] n'en vois qu'un seul qui le mérite, c'est *Proserpine*. Or, *Proserpine* est de toutes mes œuvres théâtrale[s] LA PLUS AVANCÉE DANS LE SYSTÈME WAGNÉRIEN, [à] l'exception du second acte qui est allé aux nues a failli sauver l'ouvrage et l'aurait probablemen[t] sauvé s'il eût été soutenu et non combattu à outranc[e] comme il l'a été. »

Ces lignes sont extraites d'une lettre adressé[e] par M. Camille Saint-Saëns, de la Pointe Pescade près d'Alger, le 16 décembre 1891, au critique mu[]sical de la *Tribune de Genève*, au sujet de *Samson [et] Dalila*.

N'est-il pas curieux, cet aveu du maître françai[s] qui critiqua si vigoureusement ceux qui eng[a]geaient la jeune école française à faire leur prof[it] des exemples fournis par l'école d'outre-Rhin? O[n] n'incitait certes pas nos jeunes musiciens à copie[r] servilement Richard Wagner, ce qui eût été un[e] profonde erreur, mais à étudier ses procédés, se[s] grandes lignes, comme lui-même étudia les œuvre[s] de ses grands devanciers, pour y puiser, e[t]

même temps que la maîtrise, l'indépendance absolue. Mais voilà! M. Camille Saint-Saëns a eu souvent le grand tort d'imprimer ses confidences, en se fermant la porte de retour. Sa plume a été trop leste, trop cursive. Il écrivait avec cette facilité qui lui est coutumière, sans songer à ce qu'il avait avancé précédemment. Aussi s'est-il déjugé fréquemment! Et ce fut un de ses plus grands admirateurs, le regretté et spirituel René de Récy, qui traçait dans la *Revue Bleue* les lignes suivantes : « Charmant et terrible don, cette hâte de dire, avec la facilité de bien dire et une franchise qui tient à tout dire; terrible pour un critique, plus terrible encore pour un critique compositeur » (1).

Donc, M. Camille Saint-Saëns avoue que *Proserpine*, à l'exception du second acte, a été conçue dans le système wagnérien? Nous retenons cet aveu et nous nous demandons alors pourquoi il fut si agressif, en certaines occasions, contre le maître de Bayreuth. Il lui doit d'autant plus de reconnaissance qu'en s'inspirant de ses théories, il a su préserver sa personnalité. Si dans *Proserpine*, le maître français a usé des « leitmotive » en les transformant suivant les procédés du maître allemand, il faut avouer que l'on ne songe pas à Wagner en écoutant l'œuvre de Saint-Saëns. Dont acte à sa gloire.

Il est vrai que dans la lettre dont nous avons donné un extrait, M. C. Saint-Saëns semble heureux de faire remarquer que, seul, le second acte, qui ne fut pas inspiré par Wagner, est allé aux nues. Mais est-il bien sûr que l'insuccès relatif des trois autres actes soit dû à leur inféodation au système wagnérien? La marque du grand réformateur de l'opéra y est vraiment trop peu sensible pour que l'on puisse répondre affirmativement. Nous serions plutôt porté à croire qu'en l'année 1887, le public n'était pas mûr pour saisir le charme qui se dégage de *Proserpine*, pas plus qu'il ne fut apte à comprendre, en leur temps, *Djamileh* et *Carmen*.

Représentée pour la première fois sur la scène de l'Opéra-Comique le 15 mars 1887, *Proserpine* fut jouée, depuis cette époque, en février 1895, au Capitole de Toulouse et, dans le cours du mois de décembre 1896, au Grand-Théâtre de Lyon. L'étude analytique que M. Etienne Destranges a donnée de *Proserpine* en cette revue même (2) nous permet d'être bref à l'égard du livret : Proserpine est une courtisane italienne du (XVI[e] siècle) qui, écœurée de son triste métier, aime en secret un jeune seigneur, Sabatino, qui fait fi de son amour, parce que lui-même est ardemment épris d'Angiola, sœur de son ami Renzo. Pour se venger, Proserpine attire Angiola dans un guet-apens, préparé par le bandit Squarocca. Mais la jeune fille est délivrée « par son frère et Proserpine n'a plus que la ressource de se rendre chez Sabatino et de s'offrir à lui. Ce dernier la repousse... Mais voici Angiola qui arrive, et la courtisane, cachée derrière une tapisserie, assiste aux épanchements des deux fiancés. Furieuse, elle se précipite, un poignard à la main, sur Angiola; Sabatino détourne le coup. Proserpine tourne alors l'arme contre elle-même et meurt en murmurant : « Soyez heureux! »

N'allez pas croire que, malgré l'emploi assez fréquent des leitmotive, *Proserpine* puisse avoir une similitude avec un des drames de Richard Wagner. Nous l'avons déjà laissé entendre; — mais il est bon d'insister. L'œuvre affecte la même coupe que les anciens opéras et elle ne s'en trouve pas plus mal pour cela. Le malheur, à notre époque, est de vouloir tout reporter à un seul homme, et même à deux. En matière dramatique, il est impossible de juger une œuvre scénique sans la comparer au drame wagnérien. En matière symphonique, il n'existe plus, paraît-il, de musiciens en dehors de Brahms : tels sont les échos du festival de Meiningen. Ne parlez plus de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann; Brahms seul est là. On sait quelle admiration nous professons pour le maître de Bayreuth et pour l'auteur du *Requiem allemand*. Nous ne serons donc pas suspect en affirmant que l'asservissement à l'œuvre d'un seul homme, fût-il Wagner ou Brahms, est le fait d'esprits étroits.

Nous avons toujours estimé que l'école française, tout en suivant les grands exemples des maîtres d'Outre-Rhin, devait garder son autonomie. Et lorsque, s'appuyant sur les bases de la vérité scénique, Bizet crée *Carmen*, Lalo le *Roi d'Ys*, Massenet *Werther* ou *Manon*, Coquard la *Jacquerie*, Saint-Saëns *Samson et Dalila* ou *Proserpine*, nous devons oublier complètement Wagner pour applaudir les œuvres personnelles et nobles de nos compatriotes.

Ah! nous savons bien ce que l'on peut découvrir dans *Proserpine* : une page digne de Mozart, le délicieux duo de Sabatino et d'Angiola : « Effeuillons en riant », suivi de l'ensemble avec Renzo « O joie immense » (deuxième acte), — un écho de Berlioz, dans l'air d'Orlando avec son accompagnement si aérien : « Voyez les tous navrés » et dans la phrase qui suit, d'Ercole : « Cruelle, dites-nous ce qui peut vous séduire » (premier acte),

---

(1) *Revue Bleue* (n[os] des 2 et 16 février 1889) — Musiciens contemporains — M. C. Saint-Saëns, par René de Récy.

(2) *Guide Musical*, numéros des 15, 22, 29 avril et mai 1894.

— une légère ressemblance avec le *Sanctus* de la messe de Sainte Cécile de Gounod, constatée dans délicieux prélude du second acte (Le Couvent).... puis du Saint-Saëns, et du bon ! Telle phrase du superbe chœur clôturant le deuxième acte, qui fut bissé en entier, n'est-elle pas, en effet, sœur de l'air si chaleureux du second acte de *Samson et Dalila?* — Et nous aurions encore de bien jolies fleurs à cueillir dans cette partition. Mais le temps nous manque ; car nous écrivons ces lignes à la hâte, après la première, la direction n'ayant pas cru devoir donner de répétition *générale* pour la critique, ce qui est un tort. Nous nous contenterons de signaler encore la scène III du dernier et quatrième acte entre Proserpine, Sabatino, Angiola, puis Renzo. C'est une des perles de la partition. Quel délicieux dialogue entre Sabatino et Angiola : « Chère âme ! » Comme l'orchestre se fait discret ! Et la longue phrase mélodique : « Viens ! suivons dans la lumière » avec l'intervention très caractéristique de Proserpine ! Et la mort tragique de cette dernière !

Si elle renferme tant de belles pages, comment expliquer la froideur du public à la première apparition de cette œuvre en 1887 ? Peut-être parce que le premier acte, quoique fort bien traité, manque de cette chaleur communicative qui secoue le public. Le tout est léger, écrit dans le style de l'opéra-comique la plupart du temps, mais un peu menu, papillotant ; cela se disperse. Toute l'orchestration, qui est charmante, plaît aux délicats ; mais la foule attend en vain un effet comparable au chœur final du deuxième acte. On peut même affirmer que la conclusion en forme de *brindisi* du premier est bien banale et jure avec le reste de la partition.

Ce que nous regrettons, pour la mise en valeur d'une œuvre qui fut peu appréciée au début, c'est que le rôle de Proserpine ait été confié à une artiste qui ne peut le faire valoir entièrement. M^me^ de Nuovina a sans doute eu de la voix ; aujourd'hui, l'organe est défectueux, sourd dans le médium, criard dans le registre élevé. La diction laisse encore plus à désirer ; on n'entend pas un mot. Elle joue bien le rôle, dit-on : elle le joue à côté, avec brutalité, sans souplesse. Elle n'est bien qu'au début du troisième acte, lorsqu'elle vient s'affaisser humblement aux pieds de Sabatino et s'offrir à lui. Ici le geste est beau et la voix est meilleure, parce qu'elle n'est pas forcée.

M^lle^ Mastio a bien compris le chaste personnage d'Angiola ; elle chante juste et le costume du couvent lui va à ravir.

M. Clément est un très élégant Sabatino à la voix chaude, à la bonne tenue. Comédien adroit, il a délicieusement dit avec M^lle^ Mastio la dernière scène du quatrième acte : « Chère âme ». En Squarocca, M. Isnardon s'est fait une belle tête de bandit ; il joue et chante le rôle de façon à satisfaire les plus délicats. Comme il a bien détaillé la chanson : « Vin qui rougis ma trogne » !

L'organe de M. Vieulle (Renzo) est bon ; il a de l'aisance en scène. Les autres rôles étaient tenus très convenablement par MM. Devaux, Dangès, Barnolt et Thomas. Orchestre et chœurs excellents.

HUGUES IMBERT.

⚜

Shakspeare aux Bouffes ; *La Belle Hélène* aux Variétés, quelle coïncidence dans le paradoxe ! Voici deux bien grands noms aussi incivilement traités : Hélène de Sparte, comme on le sait de longue date, et Shakspeare... comme un chien. — Ce n'est pas pour autre chose en effet qu'on a emprunté son nom à ce dernier dans la pièce très drôle, très verveuse, parfois spirituelle, malgré le coq-à-l'âne qui y sévit, pour laquelle M. Serpette a composé une partitionnette dont le meilleur mérite est de ne prétendre à rien de sérieux.

Dans *Shakspeare*, celui des Bouffes, l'action, qui se passe à Gibraltar, conte, avec force complications mêlées d'audace et de joie, la façon dont les deux commis-voyageurs français Brutus et Eponine (nous sommes sous la première révolution) s'y sont pris pour rendre à la jolie *chula* Consuelo son amoureux Miguel, contrebandier et conspirateur, qu'ont arrêté les Anglais et qui eût déjà été pendu sans ses beaux yeux, dont s'est éprise la majoresse, la femme du gouverneur de Gibraltar. Un trio d'Anglais, échoués par naufrage au premier acte et dépouillés par les intéressés (qui se sont fait passer pour eux auprès du gouverneur), mais qu'on retrouve quand on a le moins besoin d'eux, pour ahurir le major, affoler nos trois conspirateurs, etc., et qui finalement serait mené pendre sans le subtil odorat de leur caniche Shakspeare, retour du naufrage, — tel est l'élément essentiel de cette folle histoire. Au fond, elle se passerait de musique : il est pourtant incontestable que, comprise comme l'a fait M. Serpette, cette musique, — plus ingénieuse d'ailleurs, plus nerveuse, plus rythmique que réellement musicale, mais toujours endiablée et bien d'accord avec l'action, — y ajoute un piquant, un ragout fort appréciables.

La pièce est enlevée de verve par l'excellente troupe des Bouffes, M. Jean Périer en tête, qui jamais n'eut plus d'entrain et de vie, d'esprit aussi, avec M^lle^ Mariette Sully et M^me^ Tariol-Baugé, fort adroites toutes deux, sans compter les autres, tous les autres.

La *Belle Hélène* n'avait pas vu la rampe depuis quelque temps, et l'expérience a prouvé que cette diable de partition, du meilleur Offenbach, ne réussit pas à vieillir. Cette fois, on a voulu la

remonter plus musicalement que jamais, avec un orchestre renforcé, avec des additions à l'édition courante (tel un ensemble bouffe, au moment du *Jeu de l'oie*, pendant que Calchas pipe ses dés : « Il nous vole » ; telle aussi une pantomime dansée au début du troisième acte, figurant l'histoire du *Jugement de Pâris*.) On a tâché aussi de recruter des voix, ce qui était moins facile. C'est une des œuvres d'Offenbach qu'il est indispensable de chanter avec de la voix, et le ténor qu'il faut pour Pâris demande un brillant de premier rôle d'opéra comique. M. Dastrez, qu'on a cherché en province, où il chantait justement ce répertoire, ne manque pas d'un certain éclat, et surtout détaille avec beaucoup de sûreté et de souplesse. Mme Simon-Girard, d'autre part, a l'expérience et la grande habitude, à défaut de la voix de mezzo qu'il faudrait. Pourtant, ni ce Pâris, ni cette Hélène ne sont tout à fait ce qu'on voudrait de leurs rôles : le panache, l'esprit original, l'imprévu, leur manquent. Pour les autres, Baron, Brasseur, Guy, il n'y a qu'à les nommer pour assurer qu'ils sont parfaits ; le reste de la troupe aussi, et décors et costumes sont à l'avenant. C'est luxueux et point voyant : le goût et l'harmonie n'ont pas été oubliés. H. DE CURZON.

CONCERTS COLONNE

En tête du programme, l'ouverture de *Coriolan*, ce court mais plein chef-d'œuvre, si frais, si jeune encore avec ses quatre-vingt-treize ans !

Et comme second numéro, un beau *Concerto* pour violoncelle de M. Widor (op. 41), suprêmement mélodique, sillonné de pensées claires, énoncées librement en des phrases pleines et sonores qui coulent sans effort, mettant en relief l'idée ; phrases saines et bien bâties, qui, comme celles de Mendelssohn, ont un commencement, un milieu et une fin, évitant de se perdre en d'impuissantes combinaisons terminales. Très moderne avec cela et nourrie de remarquables développements symphoniques, cette œuvre si intéressante par elle-même a pris, sous le bâton magistralement tenu par l'auteur, toute la puissance qu'elle comporte. Aussi, grand a été le succès pour le maître, et non moindre du reste pour son interprète M. Baretti, qui, bien que fort ému, a tiré de son instrument un excellent parti.

La *Vie du poète* de Gustave Charpentier était la pièce de résistance du concert. Le public n'ignorait pas ce bel ouvrage joué déjà au Conservatoire ainsi qu'à l'Opéra en 1892 et repris par Colonne en 1893. Il est venu en foule pour l'applaudir de nouveau.

Dès les premiers accords, on se sent en présence d'une œuvre de sincérité. C'est l'artiste qui conduit. Il n'y a qu'à regarder sa tête fine, où se perçoit, en des yeux doux et caressants, un reflet de son rêve non pas encore tout à fait évanoui, mais où la bouche ironiquement souriante trahit un fond certain de sceptique amertume, pour qu'on ne puisse douter que la *Vie du poète* est une œuvre vécue et que toutes les émotions traduites ont été ressenties. N'est-ce pas le propre du talent de s'accompagner toujours d'un incurable doute de soi ?

Les ronflements superbes, quoiqu'un peu confus, du premier tableau traduisent fortement la tempête qui fait rage sous le crâne du poète, où l'amour, la confiance, l'espoir se heurtent et s'entre-choquent en une houle d'enthousiasmes et de paroxysmes. Bientôt, dans le second tableau, s'affirmant par des plaintes, par des langueurs d'orchestre, le doute ! le doute affreux, stérilisant, mortel, qui vient vite, hélas ! embrumer de ses vapeurs fétides les clairs rayons d'une aurore pleine de promesses. Puis, c'est la morne impuissance, au sein de laquelle, par les lamentations poignantes des chœurs, le poète traduit son angoisse accompagnée de révoltes, de sursauts, de râles et d'imprécations qui mugissent et hurlent dans les cordes et les cuivres pour aboutir au coup final, la mort du génie, qui va se noyer dans le verre d'absinthe de Musset.

Certains esprits, et des meilleurs, se montrent choqués de ce qu'ils appellent le naturalisme musical de cette dernière partie et manifestent quelque répugnance pour un procédé d'art qui montre crûment les choses afin de les mettre mieux en relief. Puisque nous sommes au Moulin de la Galette, où aboutit le désespoir du poète, pourquoi ne pas lui emprunter tout bêtement son orchestre, au lieu de chercher à en donner l'illusion ? Mon regret est grand de ne point partager l'avis de ces délicats. Mais je confesse qu'au contraire, j'ai été profondément ému et troublé par ces accents d'orchestre et de voix humaines, si pleins de désespérances, de râles et d'agonies que percent, par instants, l'aigu et discordant flonflon du bal public, qui sonne ici comme un glas, ou vibre comme le rire odieux de Méphisto. Non, certes, le moyen n'est pas vulgaire. De cet orchestre et de ces masses chorales unies sortent, au contraire, sous l'action de ces notes canailles, l'effet le plus poignant. C'est une trouvaille qui révèle en M. Charpentier une puissance de vie et d'expression qu'on rencontre rarement, même chez les jeunes. Qu'il se garde bien de céder aux suggestions des modérés et conserve jalousement, même au prix de quelques écarts, la plus haute vertu de son tempérament : la véhémence et l'audace. D'ECHÉRAC.

Le maître violoniste Victor Dalbreck, qui a transporté ses pénates au n° 41 de la rue de Seine, vient de rouvrir son hospitalier salon. Là, dans une intimité charmante dont l'affabilité du maître et de la maîtresse de maison double encore le charme, on entend tous les quinze jours interpréter les maîtres anciens et modernes avec une

maëstria, une sincérité, un amour et une liberté que comportent seules les réunions privées. C'est là de la véritable musique de chambre. Heureux ceux qui sont conviés à ces petites fêtes ! J'en suis, et c'est pourquoi je tiens à dire ici merci à l'artiste et à l'ami, en mon nom et au nom de tous les privilégiés qu'il tient sous le charme de son beau talent. D'ECHÉRAC.

⚜

Quelle chambrée à la première matinée Berny, mardi dernier, pour l'audition des œuvres de M. Théodore Dubois ! Sur la scène, réunion d'artistes *di primo cartello*, et dans la salle, un parterre de jolies femmes qui applaudissaient le maître et ses interprètes ! Ah ! je vous affirme que Dubois n'était pas « de bois », comme certains se plaisent à le dire ! A voir la fougue avec laquelle il accompagnait son *Deuxième Concerto* de piano, dont le joli et fin *scherzando* fut bissé, l'impeccable Diémer n'avait qu'à se bien tenir ! Gros succès. Quelle délicieuse voix que celle de Mme Jane Arger, chantant en un joli style et avec des délicatesses subtiles *Le Vitrail*, *Mignonne*, *Brunette!* Elle a ravi l'auditoire. Non moins fêté fut M. Beyle, le jeune ténor de l'Opéra-Comique, qui a dit avec feu *Les Heures* et *Au désir*. Comme il a bien lancé *Et toujours* dans la dernière de ces mélodies ! Et nous avions la première audition de *Deux pièces en forme canonique*, pour hautbois et violoncelle, écrites de main de maître et exquises de sentiment. Pouvaient-elles être mieux interprétées que par MM. Gillet et Lœb ? Les applaudissements nourris des auditeurs ont répondu négativement. M. Lœb a joué avec le beau son et le style qu'on lui connaît un charmant *Cantabile* et un *Menuet* pour violoncelle. M. Berny a clôturé la séance en jouant fort bien deux numéros des *Poèmes virgiliens*. Bonne journée pour M. Théodore Dubois et les merveilleux interprètes de ses compositions !

⚜

Notre confrère Albert Soubies, dont nous avons signalé les deux intéressants volumes sur la musique espagnole, vient d'être nommé chevalier de l'ordre de Charles III.

⚜

M. Jules Berny, premier prix du Conservatoire, a repris ses cours, 11bis, rue Pigalle, le jeudi de 2 à 4 heures, et de 4 à 6 heures.

⚜

On demandes des artistes pour l'orchestre et les chœurs des grands oratorios de Saint-Eustache.

Les inscriptions sont reçues de 10 heures à midi, à l'administration des Concerts d'Harcourt, 11, rue Vaneau.

La première audition (pour les chœurs) aura lieu lundi 4 décembre, à 10 heures.

— *Concerts annoncés :* Conservatoire national de musique, dimanche 3 décembre, à 2 heures : Symphonie en *ut* mineur (J. Brahms) ; Ode à Sainte-Cécile, cantate (Hændel), paroles françaises de M. J. Guillaume. Soli : Mlle Ackté et Warmbrodt ; Ouverture d'Euryanthe (Weber).

Concerts Colonne, dimanche 3 décembre, à 2 h. 1/4 : Ouverture du Carnaval romain (H. Berlioz) ; Concerto pour violon (Th. Dubois) : M. Jacques Thibaud. Sous la direction de l'auteur ; La Vie du poète, symphonie-drame en quatre parties, pour orchestre, chœurs et soli, poème et musique de Gustave Charpentier (dernière audition) : MM. Léon Beyle, Riddez, Mme Tarquini d'Or, Mlle Isabel Jessy, sous la direction de l'auteur ; Polonaise de Struensée (Meyerbeer).

Concerts Lamoureux (Théâtre de la République), 2 ½ h. Ouverture d'Egmont (Beethoven) ; Symphonie pastorale (Beethoven) ; Fantaisie pour piano et orchestre (Max d'Ollone) : M. A. Cortot ; La Jeunesse d'Hercule (C. Saint-Saëns) ; Ouverture des Maîtres Chanteurs (R. Wagner).

— NANCY : Concerts du Conservatoire, le dimanche 3 décembre, à 4 heures. Programme : 1. Ouverture d'Euryanthe (Weber) ; 2. Symphonie en *ut* majeur (Beethoven) ; 3. Macbeth, paraphrase symphonique (Dupuis) ; 4. Judas (Dupuis), scène lyrique pour solo, chœurs et orchestre : M. Franz Pieltain ; 5. Carnaval à Paris, épisode symphonique (J. Svendsen).

— LILLE : Concerts populaires, dimanche 3 décembre, à 3 heures, avec le concours de César Thomson, violoniste, professeur au Conservatoire de Bruxelles. Programme : 1. Ouverture du Carnaval romain (Berlioz) ; 2. Concerto pour violon et orchestre (Goldmarck) : M. César Thomson ; 3. Fantaisie en *ré* majeur pour orchestre (Guy Ropartz) ; 4. *a*) Adagio (Max Bruch) ; *b*) Fantaisie (Paganini) : M. César Thomson ; 5. Symphonie en *si* bémol (Schumann). Le concert sous la direction de M. E. Ratez.

BRUXELLES

— La *Symphonie* de M. Albéric Magnard qui formait la pièce de résistance du deuxième concert de la Société symphonique Ysaye a obtenu ici un succès aussi vif qu'à Paris lors de sa première exécution au mois de mai dernier. C'est une œuvre tout à fait intéressante : claire, solide, vivante, de proportions bien établies, variée de tons et d'accents, et dont l'originalité résulte de son absolue sincérité. Il semble même qu'elle soit appelée à marquer une étape dans l'école française, travaillée longtemps, sous l'influence de Wagner et surtout de César Franck, du mal d'affectation et qui se perdait volontiers dans la recherche outrancière des solutions harmoniques les plus subtiles mais les moins naturelles. M. Albéric Magnard, dans ses premiers œuvres, avait sacrifié à cette tendance. Sa *Troisième Symphonie* semble indiquer une évolution. Sans tourner le dos au chromatisme, il l'emploie avec plus de réserve ; il retourne aux mélodies

nettement diatoniques ; il ne craint plus de demander aux rythmes symétriques la franchise du mouvement. Il faut l'en louer. Beaucoup de jeunes compositeurs français se sont fourvoyés, dans ces dernières années, en empruntant la grande voix de Wotan faisant ses adieux à Brunnhilde pour chanter tout simplement « Bonsoir, ma mie ». Et ils gémissaient lamentablement leurs amours plutôt languides, tantôt sur le mode extatique des *Béatitudes*, tantôt dans la langue ultra passionnelle de *Tristan*. M. Albéric Magnard était du nombre ; il errait, cherchant sa voie ; il semble qu'il l'ait trouvée. Dans cette symphonie, il s'est ressaisi. Il y dit sans emphase, avec agrément et justesse d'expression, ce qu'il veut nous faire entendre. Ce n'est ni très haut, ni très profond, mais c'est fin, c'est spirituel, c'est charmant, poétique même. Très remarquable, en outre, est la sûreté de main dans l'emploi des ressources orchestrales. L'instrumentation de M. Albéric Magnard est fluide transparente, sonore avec délicatesse, ferme, sans lourdeur, sans une vulgarité, Bref, dans l'ensembles cette symphonie, qui a plutôt le caractère d'une *Suite*, est une œuvre vraiment séduisante, et son succès a été très vif.

Le public a fait très bon accueil également à la spirituelle préface instrumentale du *Sancho* de Jaques-Dalcroze, et à la légende de *Sire Halewyn* de notre collaborateur et ami Julien Tiersot. La partie symphonique du concert se complétait de l'ouverture de *Faust* de R. Wagner, magistralement conduite, comme du reste tout le concert, par Eugène Ysaye.

Le soliste de la matinée était M. Scheidemantel, le célèbre baryton de Dresde et de Bayreuth, qui a chanté avec un pathétique émouvant le lied à l'*Espérance* de Beethoven, et avec une délicatesse poétique la romance à l'Étoile du *Tannhæuser*. N'insistons pas sur un chant religieux de Lassen qui s'ajoutait à son programme vocal : on eût aimé entendre un artiste de la valeur de M. Scheidemantel dans une page moins lamentable. Pour le punir de ce choix, on lui a fait bisser la romance à l'Étoile. C'est bien fait ! M. K.

— Le concert organisé samedi dernier par la maison Schott à la Grande Harmonie nous a fourni l'occasion d'entendre de nouveau l'intéressant trio pour piano, violon et violoncelle de François Rasse, qui fut couronné par l'Académie de Belgique. L'exécution par l'auteur, MM. Franz Schörg et Jacques Gaillard a été excellente. Du même auteur, nous avons entendu un nouveau quatuor à cordes, qui renferme de belles pages. MM. Schörg, Daucher, Miry et Gaillard l'ont exécuté avec leur soin et leur art habituels. M^{me} Miry Merck a dit avec beaucoup de grâce et de finesse des mélodies de Rasse, de Gustave Huberti de Dell'Acqua, etc. Comme on le voit, le programme était intéressant. Il fut même copieux. Il était coupé par des chœurs pour voix d'hommes, chantés remarquablement d'ailleurs par l'Orphéon, sous la direction de M. Bauwens. Mais la musique d'orphéon cadre mal avec la musique de chambre. Cette juxtaposition a produit un effet plutôt étrange et déplaisant. P. M.

— La deuxième séance de musique de chambre donnée par MM. Bosquet, pianiste, Guillaume Franck, violoniste, et Marix Loevensohn, violoncelliste, à la salle Erard, comprenait le *Trio* en *mi* mineur de Saint-Saëns, une *Sonate* pour violoncelle et piano de Hændel et le *Quintette* de César Franck.

L'œuvre la mieux exécutée a été sans contredit le *Trio* de Saint-Saëns, malgré une certaine froideur, dont l'œuvre elle-même n'est pas exempte, et un manque de rythme qui s'est fait particulièrement sentir dans le *grazioso*.

Cette même faute plus le manque d'attaque se sont fait remarquer dans le *Quintette* de Franck; nous avons eu nettement la sensation qu'il manquait un chef.

M. Loevensohn, dans la *Sonate* de Hændel, nous a fait entendre sa belle sonorité habituelle ; mais il doit se garder de la tendance à écraser la corde, en voulant rendre la sonorité plus puissante.

Somme toute, cette soirée a été très intéressante. MM. Dubois et Gietzen prêtaient leur concours pour l'exécution de l'œuvre de Franck. P. M.

— Le programme du second piano-récital du grand pianiste Frédéric Lamond fut plus formidable encore, que celui du récital consacré à Beethoven. Du Bach, du Brahms (*Variations* sur un thème de Hændel), du Beethoven (*Sonate*), du Chopin, du Schumann (*Etudes symphoniques*), du Liszt (fantaisie sur *Don Juan*), tous les grands noms de la littérature pianistique y avaient une place. Le jeune et puissant virtuose traduisit, sans une défaillance, avec une maîtrise partout égale à elle-même, les beautés diverses et quelquefois contradictoires de ces héros du clavier. C'était prodigieux — mais c'était excessif. Prolonger au delà de deux heures une audition d'œuvres pour piano seul, cela passe la réceptivité du public le plus aguerri. Si le virtuose ne parut pas épuisé, nous le fûmes à la fin, et la plupart des auditeurs aussi. Il n'en ont pas moins fait des ovations enthousiastes à l'éminent artiste qui s'est fortement imposé à l'attention.

— M. Th. Radoux, directeur du Conservatoire de Liége, avait convié jeudi soir, à la salle Erard, un public nombreux à l'audition d'une série de nouvelles compositions pour piano qu'il vient de publier chez Schott, et aussi de quelques œuvres de son fils Charles Radoux, pianiste et compositeur, à Liége. Ces œuvres ont été interprétées par M. Charles Radoux, avec le concours de sa sœur M^{me} Marguerite Radoux, de M. Demest, l'excellent chanteur et d'un chœur de jeunes filles, élèves de l'École de musique d'Ixelles. Les pièces de piano de M. Th. Radoux ont fait plaisir. Elles sont aimables, élégantes et faciles, dans le genre

des morceaux de salon de Francis Thomé. Quant aux œuvres de M. Charles Radoux, elles témoignent assurément d'heureuses dispositions, mais le jeune artiste cherche encore sa voie. Comme Hercule il hésite entre la vertu et le vice. Nous attendrons pour en parler qu'il ait fait un choix. Nous ne doutons pas d'ailleurs qu'il sera plutôt vertueux.

— Bien qu'elle eût déjà au programme de son prochain concert un artiste de la valeur exceptionnelle de Raoul Pugno, la Société des Concerts Ysaye n'a pas hésité à engager pour ce même concert Mlle Felia Litvinne, que son éclatant succès à Paris dans *Tristan et Iseult* a mis tout à fait hors de pair. La grande artiste n'est pas une inconnue pour le public bruxellois. Ceux qui ne sont pas nés d'hier n'ont pas oublié son passage au théâtre de la Monnaie, où elle créa Brunnhildde de la *Walkyrie* et fut ainsi la première incarnation de l'héroïne wagnérienne sur une scène de langue française. C'était sous la direction Joseph Dupont et Lapissida. Mlle Litvinne créa également ici la *Gioconda* de Ponchielli et y produisit un grand effet par la beauté de sa voix.

Depuis Mlle Litvinne alla rejoindre passagèrement à l'Opéra de Paris, ses deux beaux-frères, Jean et Edouard de Reszké ; elle a aussi paru en Italie et en Espagne ; elle a été fréquemment attachée au théâtre de Nice et de Monte-Carlo; enfin, la saison dernière, elle eut un gros succès à Londres (Covent Garden) dans Isolde, sous la direction de Félix Mottl. A propos de son Isolde à Paris, sous la direction de M. Ch. Lamoureux, M. Romain Roland explique dans la *Revue dramatique* « qu'elle est la première chanteuse qui ait vu enfin dans Wagner de la musique, de la belle musique et non pas seulement de la parole déclamée ». Nous ne croyons pas qu'on ait attendu l'exécution de *Tristan* à Paris pour savoir qu'il y a de belle musique et de beaux chants dans cette partition, comme partout dans l'œuvre de Wagner; mais il est vrai que le rôle de l'héroïne n'a peut être jamais été chanté avec autant de pureté et de charme que par Mlle Litvinne.

La grande artiste chantera dimanche — naturellement ! — le finale de *Tristan*, le fameux cantique à la *Mori* et le finale du *Crépuscule des Dieux*, qu'elle chantait il y a quinze jours, aux Concerts Lamoureux, avec un succès triomphal.

— L'indisposition de M. Joseph Dupont oblige l'administration des Concerts populaires à reporter à la fin de la saison le concert annoncé pour le 3 décembre prochain.

L'administration s'est assuré dès à présent le concours de M. Mengelberg, directeur du Concertgebouw d'Amsterdam, de Nicolas Rimsky-Korsakoff, de Hans Richter et de Richard Strauss pour les concerts du 21 janvier, du 18 mars, du 22 avril et du 6 mai.

— La troisième séance de musique de chambre donnée par MM. Bosquet, Franck et Loevensohn, aura lieu lundi 4 décembre, à 8 1/2 heures du soir, à la salle Erard, 4, rue Latérale. — Places chez J. B. Katto, 52, rue de l'Ecuyer.

Concerts annoncés : Au Cercle artistique et littéraire, les lundi 4 décembre, mercredi 6 décembre et vendredi 8 décembre 1899, à 8 h. ½ du soir, MM. Raoul Pugno et Eugène Ysaye donneront trois séances consacrées à la sonate de piano et violon. Voici le programme de ces trois séances : Lundi 4 décembre : Sonate de Mozart no 11, en *si* bémol ; Sonate de Alexis de Castillon; Sonate de Rob. Schumann no 1, en *ré*. — Mercredi 6 décembre : Sonate de Saint-Saëns no 1, en *ré* ; Sonate de Guillaume Lekeu ; Sonate de César Franck.—Vendredi 8 décembre : Sonate de J.-S. Bach, en *mi* majeur; Sonate de Edouard Grieg no 4, en *sol* ; Sonate de Beethoven dédiée à Kreutzer.

— Concerts Ysaye. — Dimanche 10 décembre, à l'Alhambra, à 2 h., sous la direction d'Eugène Ysaye et avec le concours de Mme F. Litvinne et de M. Raoul Pugno. Programme : Symphonie en *si* bémol de Schumann; Concerto pour piano et orchestre d'Alexis de Castillon, joué par Raoul Pugno; Mort d'Isolde de R. Wagner, chanté par Mme Litvinne; Fantaisie pour piano et orchestre, par Th. Ysaye, jouée par M. Raoul Pugno ; Scène finale du Crépuscule des Dieux, chanté par Mme Litvinne. Répétition, même salle, le samedi, à 2 h. ½.

— Salle Erard. La première des trois séances de musique de chambre pour instruments à vent et piano qu'organisent MM. Hanon, Mahy, Piérard, Scheers, Trinconi et Moulaert, aura lieu mardi prochain, 5 courant, à 8 h. ½ du soir, avec le concours de MM. Albert et Henri De Busscher, hautboïstes, Maurage, violoniste, et Soubre, violoncelliste. Programme : 1. Trio pour piano, flûte et violoncelle (Haydn) ; 2. Trio pour deux hautbois et cor anglais (Beethoven) ; 3. Sonate pour flûte (J.-S. Bach) ; 4. Trio pour piano, violon et cor (Brahms).

—Mme Emma Birner, cantatrice, organise avec le concours de Mlle Scholler, pianiste, MM. Laoureux, violoniste, et Delfosse, violoncelliste, trois séances de musique vocale et instrumentale. Ces séances seront données à la salle Ravenstein, le 7 décembre, le 9 janvier et le 9 février prochains, à 8 heures du soir. La première séance sera consacrée à l'audition d'œuvres classiques ; la deuxième à des œuvres de Brahms et de Schumann ; la troisième à des œuvres de l'Ecole moderne française, avec le concours de M. Bosquet, pianiste.

— Maison d'Art, 56, avenue de la Toison d'Or. Mlle H. Eggermont, pianiste, et M. A. Moins, violoniste, donneront trois séances de musique de chambre, les mardis 12 décembre, 16 janvier et 13 mars, avec le concours de Mmes Feltesse-Ocsombre, Bastien et Miry-Merck, cantatrices; MM. Bouserez, violoncelliste, et François Rasse, compositeur.

—MM. Edouard Barat, pianiste et Alphonse Servais, violoniste donneront, avec le concours de Mme Dratz-Barat, cantatrice, le mercredi 13 décembre 1899 et le mardi 30 janvier 1900, à la Maison d'Art, 56, Avenue de la Toison d'Or, deux séances de musique. La seconde séance sera consacrée à l'exécution d'œuvres d'auteurs belges.

CORRESPONDANCES

BORDEAUX. — La Société de Sainte-Cécile, après avoir donné en l'église Notre-Dame une audition de l'intéressante *Messe* de M. Saint-Saëns, a inauguré, le 26 novembre, la

série de ses concerts populaires, dirigés par M. Gabriel-Marie, qui vient, comme d'habitude, de Paris préparer chaque séance en quatre répétitions. Le premier concert, auquel nous regrettons de n'avoir pu assister, était surtout composé de morceaux d'orchestre peu étendus, tels le prélude de *Parsifal*, la poétique esquisse de Borodine *Dans les steppes* et l'ouverture du *Roi Lear* de Berlioz, bien démodée et que rien vraiment, n'indiquait au choix du comité. M. Lucien Capet sut, paraît-il, faire applaudir son impeccable virtuosité dans le *Concerto* de violon de Beethoven, précédé de la *Symphonie* en *sol* mineur de Mozart.

La *Procession nocturne* de M. Henri Rabaud était la seule nouveauté de la séance. Nous en avions apprécié l'an dernier, chez M. Colonne, le charme un peu indécis et la bonne sonorité de l'ensemble Mais les idées mélodiques nous avaient semblé manquer de personnalité, et, sans parler de certain dessin chromatique qui rappelle obstinément *Tristan*, l'influence de M. Massenet est encore trop visible, à notre gré, dans la chute de plusieurs phrases. Néanmoins, on sent chez M. Rabaud une vraie nature de musicien et le fait seul d'avoir écrit, bien que prix de Rome, deux symphonies à vingt-six ans, suffit, suivant nous, à le rendre digne de tous les encouragements. La chose est trop rare pour que nous ne nous y arrêtions pas avec un plaisir particulier. A vrai dire, les jeunes compositeurs ne sont guère poussés à produire des partitions de ce genre, les organisateurs de concerts étant d'ordinaire infiniment peu hospitaliers à cette forme, pourtant si admirable, de la composition musicale, et lui préférant de beaucoup les ouvrages de moindre dimension. Nous voudrions que le comité des Concerts de Sainte-Cécile rompît cette année avec d'aussi regrettables traditions et nous fît entendre, outre des symphonies étrangères, comme celles de Liszt, Brahms et Glazounow, une ou deux symphonies françaises modernes. Ce ne sont pas — quoi qu'on en dise — les œuvres qui manquent. MM. Paul Dukas et Albéric Magnard — pour ne citer que ceux-là — ont écrit des symphonies considérables, qui ne pourraient manquer d'exciter le plus vif intérêt chez les véritables amateurs de musique. On craint nous dit-on, d'effaroucher le public. Mais, qu'on en soit bien persuadé, ce n'est pas contre les ouvrages modernes eux-mêmes que protestent certains certains auditeurs, c'est le plus souvent contre une exécution défectueuse. Il appartient au comité de Sainte-Cécile d'apporter le plus grand soin dans la composition de ses programmes, dans le recrutement de son orchestre et de ses chœurs et dans l'organisation du travail préparatoire. Ce ne sera pas, pensons-nous, M. Gabriel-Marie qui lui rendra sur ce point la tâche difficile, et si la Société, comme nous croyons le savoir, a cette année l'excellente intention de faire entendre des fragments des *Béatitudes* et de *Parsifal*, un redoublement d'activité nous paraît nécessaire, surtout en présence du nombre restreint des répétitions d'ensemble. Nous connaissons l'ardeur de M. Gabriel-Marie; souhaitons-la à son comité d'organisation, qui ne doit rien savoir lui refuser, et tout ira bien en la saison des concerts 1899 1900 à Bordeaux.

GUSTAVE SAMAZEUILH.

LA HAYE. — Nous avons eu au Théâtre royal de la Haye deux représentations de Mme Melba. Elle est toujours une des plus grandes chanteuses contemporaines, surtout pour la musique italienne. Voix superbe, d'une pureté absolue, la perfection dans la vocalisation, mais un tempérament froid, qui n'émeut pas. Elle n'a pu donner que deux représentations à La Haye et deux à Amsterdam, et elle a été fort bien secondée par notre excellente troupe de La Haye. Le baryton Bourgey surtout se révèle de plus en plus comme un chanteur de tout premier ordre. Mme Melba doit se rendre à Berlin, où elle va chanter à l'Opéra royal.

On répète activement la reprise de la *Princesse d'auberge* de Jan Blockx avec Mme Corsetti dans le rôle principal, où elle sera charmante sous tous les rapports. On espère que le maître flamand viendra diriger cette reprise, et sa présence ici confirmera le grand succès de l'année dernière. On nous promet aussi la *Flûte enchantée*, mais avec une distribution qui me fait craindre que l'exécution du chef-d'œuvre de Mozart ne laisse beaucoup à désirer. Espérons que ma prophétie ne se réalisera pas.

Mercredi prochain, nous aurons le premier concert de la société de Diligentia à La Haye, avec le concours de Mme Lilian Blauvelt, une chanteuse américaine, et de M. Mossel, le violoncelle solo de l'orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam.

M. Henri Viotta, le directeur du Wagner Verein et de l'Ecole de musique à La Haye, vient de composer un *Concerto-Fantaisie* avec orchestre que M. van Isterdael, le violoncelle solo de l'Opéra français, va jouer à un des prochains concerts donnés par la direction du théâtre le dimanche, dans la salle de concerts du Jardin zoologique. On dit du bien de cet ouvrage, et M. van Isterdael, le jeune artiste belge, est un violoncelliste de grand talent.

A Amsterdam, le premier concert de l'Association des Artistes musiciens (Cecilia), sous la direction de M. Mengelberg a eu un immense succès. On y a joué pour la première fois la *Manfred-Symphonie* de Tschaïkowsky, que l'Orchestre philharmonique de Berlin nous avait déjà fait connaître l'été dernier, une œuvre de grande valeur, mais que je trouve inférieure à sa *Symphonie pathétique*. Exécution impeccable sous tous les rapports et salle bondée au Théâtre communal.

Ici, nous avons eu une matinée fort intéressante organisée par M. Arnold Spoel, l'éminent professeur de chant à notre école royale de musique, au profit des veuves et blessés de la guerre du Transvaal. A cette matinée, M. Spoel s'est produit et distingué comme chanteur, comme directeur et

même comme compositeur. Mme Spoel a chanté des duos avec son mari et des *Lieder*. Mlle Annie de Jong, notre jeune et charmante violoniste, a joué un joli *Andante* de Gottfried Mann, et tous les solistes ont été vivement applaudis. Les chœurs de la chorale mixte de Melosophia se sont vaillamment comportés et nous ont fait connaître un chœur ravissant de Mann pour voix de femmes, piano, harpe et quatuor. ED. DE H.

LE HAVRE. — L'Association artistique des Concerts populaires a donné, dimanche dernier, son premier concert d'abonnement sous la direction de son chef dévoué, M. J. Gay.

M. Raoul Pugno y a tenu une place importante. Le grand artiste est unique par le charme et la sonorité, et il a enthousiasmé l'auditoire par son exécution du *Concerto* en *ut* mineur de Beethoven, remarquablement accompagné par l'orchestre.

Avec M. Jean Canivet, un excellent pianiste au jeu fin et délicat, M. Pugno a joué ensuite un *Impromptu* de Reinecke sur le *Manfred* de Schumann et le *Scherzo* de Saint-Saëns pour deux pianos. Très joli, ce *scherzo*, et très amusant par le rythme, mais il y a certain mouvement de valse d'une banalité bien choquante. Un *Nocturne* de Chopin, un *Impromptu* de R. Pugno et la *Chasse* de Mendelssohn, aux rapides et sonores fanfares, complétaient la partie pianistique. Est-il besoin de dire que l'exécution a été magnifique?

L'orchestre s'est bien tiré de l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme*. L'*Apprenti sorcier*, poème symphonique en forme de scherzo, d'après une ballade de Gœthe, de Paul Dukas, ouvrait la seconde partie. Le public a assez froidement accueilli cette nouveauté. Il a eu tort, car c'est là une œuvre forte et claire qui, malgré ses difficultés d'exécution, a été bien enlevée par l'orchestre.

Le *Chant sans paroles* de Tschaïkowsky et la *Bourrée fantastique* de Chabrier, orchestrée par F. Mottl, figuraient également au programme.

On a regretté l'absence d'une symphonie; le concerto l'a supprimée. C'est dommage, mais, en somme, beau concert, devant une salle archicomble et qui n'a pas ménagé ses applaudissements. A. LEMOINE.

LIÉGE. — La première audition du Conservatoire, sous la direction énergique de M. Jules Debefve, était consacrée à la musique scandinave. L'excellent professeur a fourni une interprétation châtiée de diverses œuvres, dont *Roméo et Juliette* de Svendsen, un poème symphonique orchestré avec tact, sans surcharge, et des fragments de *Sigurd Jorsalfar* de Grieg ont principalement captivé l'attention.

Une *Symphonie* de Sinding, moins originale, a paru longue. Quelques mélodies de Grieg ont été très délicatement chantées par Mlle Criquillion.

Durant toute cette audition, au programme copieux, la tenue excellente de l'orchestre, composé exclusivement d'élèves, comme on sait, a été fort appréciée.

Pour la première séance annuelle, Mlle Juliette Folville s'était assuré le concours de M. Ed. Jacobs. Les deux artistes ont interprété, pour clavecin et viole de gambe des œuvres de Bach, Hændel, Couperin, Rameau. On a fort admiré la délicate agilité de Mlle Folville et le jeu expressif et nuancé de son réputé partenaire. Pour finir la soirée, une intéressante cantate de Rameau pour voix solo, clavecin, viole et violon, jouée par Mlle Folville, MM. Jacobs, Charlier, violoniste et Resbout, baryton. Grand succès pour tous.

Mercredi a eu lieu le premier récital donné par M. Van Tyn. Devant un auditoire attentif, le remarquable pianiste a exécuté une quantité d'œuvres, parmi lesquelles deux sonates de Beethoven jouées avec sobriété et fermeté. Le jeu de M. Van Tyn s'est affiné pour l'exécution de délicates et légères *Aquarelles* de Niels Gade et pour les *Arabesques* de Schumann. Toutes les autres œuvres du programme ont fait valoir l'éblouissante technique de M. Van Tyn, qui, depuis plusieurs années, s'est attaché le public par ces récitals où son talent s'affirme avec une constante progression. M. Van Tyn a obtenu, cette fois, un très grand succès. Il y a lieu de l'en féliciter chaleureusement. E. S.

— *Faust*, *Philémon et Baucis*, *Mireille*, se sont succédé sur l'affiche cette semaine, et grâce au talent de Mlle Chambellan, ces aimables ouvrages de Gounod ont retrouvé un regain de jeunesse.

Mlle Narici, chanteuse légère de grand opéra, a fait un heureux début dans Baucis : elle promet une sérieuse artiste.

Werther (reprise), donné ce jeudi, a fait l'effet d'une révélation, tant le ténor Buysson a apporté d'expression dans son chant, de passion et de douleur dans son jeu. Mme Lyvenat, Charlotte, s'est également surpassée. Enfin, l'orchestre s'est appliqué à rendre et le coloris, et les délicatesses de la partition. Nos félicitations à M. de la Fuente.

Samedi 2 décembre, soirée de gala au bénéfice des crèches : première de *Thaïs* à Liége. La voluptueuse héroïne de Massenet sera personnifiée par Mlle Chambellan, et la distribution des rôles promet de nombreuses séances attractives.

Dimanche, en quatrième matinée, une innovation intelligente du directeur, M. Martini, *Mignon*. Le soir, la *Juive*, pour les débuts du fort ténor Demeyer, que l'on dit excellent dans Eléazar.

A l'étude : Le *Roi d'Ys*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Charles VI*, et... avec des étoiles du firmament wagnérien, *Tristan et Iseult*. A. B. O.

MONTPELLIER. — Notre Société des Concerts symphoniques a repris, le lundi 20 novembre, ses auditions de la saison d'hiver. C'est M. Dreyssens, chef d'orchestre du théâtre municipal, qui tenait la baguette; lourde tâche après les excellents souvenirs laissés l'an dernier

par son prédécesseur M. Lecocq. Disons le tout de suite, il a été tout à fait à la hauteur de ses fonctions, comme autorité, nuances et justesse des mouvements. Le public des Concerts de Montpellier est dans cette période dangereuse que nous appellerons « l'âge ingrat » de l'auditeur; suffisamment initié aux chefs-d'œuvre anciens et à la musique moderne du genre plutôt facile — ne nommons aucun compositeur, — il renacle devant les œuvres contemporaines d'un caractère plus élevé et plus ardu. Il ne peut se résoudre à en saisir le fil conducteur. C'est un Aladin qui, devant la porte de la caverne aux trésors, débinerait les merveilles qu'elle renferme sans se donner la peine de pousser le plus petit « Sésame, ouvre-toi ». Aussi la Société fera-t-elle bien d'envelopper les fragments contemporains qu'elle voudra faire passer d'une forte proportion de friandises accessibles à tous. Le programme du premier concert dénote cette tendance. A la *Symphonie écossaise* de Mendelssohn, avec ses beautés à la Walter Scott, a succédé l'air de la Reine de la nuit de la *Flûte enchantée*. Le prélude de *Gwendoline*, qui venait ensuite, a laissé froids les auditeurs. Disons cependant qu'ils ont chaudement applaudi la *Procession* de Franck, bien dite par Mlle Salmon, une jeune artiste de conscience et d'avenir. Grand succès pour M. Cartes, qui a admirablement donné la *Romance en fa* de Beethoven. Beau son, et bel archet! Froide réception à l'*andante* du *Deuxième Quatuor* de Borodine. Enthousiaste accueil, avec congru dodelinement de têtes (je ne dis pas de ventre) à l'oriental ballet de *Samson et Dalila* qui clôturait une séance en somme intéressante, satisfaisante.

Stephen Risvaëg.

STRASBOURG. — Avant de nous occuper des principales auditions musicales de la dernière quinzaine à Strasbourg, nous avons à constater, avec une satisfaction vive et bien partagée dans notre cercle artistique alsacien, le succès qu'obtient à Mulhouse l'entreprise des grands concerts symphoniques, donnés en abonnement, sous la direction de M. Edgard Rueff, un virtuose violoncelliste et un musicien de beaucoup de talent, qui en est l'organisateur. L'orchestre, recruté en partie à Mulhouse même et en partie à Colmar, s'est montré, dès la première séance, bien stylé sous la conduite ferme et sûre de M. Rueff. A ce premier concert, les honneurs ont été pour Mme Jane Marcy, de l'Opéra, une cantatrice de talent, dont le sentiment dramatique et l'expression distinguée ont fort éloquemment plaidé la cause de *Myrto's Liebe* (Les Amours de Myrto) de M. Fernand Le Borne, de Paris. On a fait fête à la brillante soliste, de même qu'au compositeur, qui a dirigé en personne l'exécution de son œuvre, pour chant et orchestre, ainsi que l'exécution de pièces orchestrales également écrites par lui. L'impression laissée par les compositions de M. Le Borne est de celles qui ne durent guère, malgré la considération qu'il faut, en toute justice, accorder ici à la science et à l'habileté du travail orchestral.

Succès enthousiaste et triomphal, au second concert, pour Eugène Ysaye, l'illustre violoniste, qui a joué le *Troisième Concerto* de Saint-Saëns, la romance en *fa* de Beethoven, le *Capriccio* de Guiraud, et, en réponse aux ovations d'une salle en délire, un fragment de la *Sonate* en *ré* mineur de Bach.

La *Symphonie* en *do* majeur de Mozart, une ouverture de Mendelssohn et des pages de Schumann et de Hændel ont mis en évidence, par une exécution des plus soignées, les rapides progrès faits par l'orchestre sous la direction de M. Rueff. Grand succés d'œuvre pour la *Fête au temple de Jupiter* d'E. Tinel, une œuvre toute d'inspiration, savamment écrite, et que l'orchestre de M. Rueff a très nettement analysée.

Au premier concert d'abonnement de l'orchestre municipal ds Strasbourg, sous la direction de M. F. Stockhausen, on a fait la connaissance d'une jeune violoniste d'un talent bien formé, Mlle Léonora Jackson, de l'école de Joachim et de celles aussi de Mlles Desjardins et Damla (Paris); et d'unanimes ovations ont été adressées à Mlle Marguerite Kuntz, la brillante alto, qui vient d'être nommée professeur de chant au Conservatoire de Strasbourg, en remplacement de Mme Rucquoy-Weber, décédée.

Au second concert d'abonnement, le public a rappelé, après chacun de ses soli, Mlle Camille Landi, la remarquable cantatrice florentine. Le second soliste de la soirée n'était autre qu'un des plus méritants élèves du Conservatoire de Bruvelles, M. Henri Steenebruggen, de Strasbourg, dont le père, M. A. Steenebruggen, avait conquis, dans l'univers artistique, une notoriété bien justifiée par ses qualités d'éminent virtuose du cor. M. Henri Stennebruggen fait honneur, et des plus dignement, à l'école de M. Arthur De Greef. C'est en pianiste parfait, possédant à la fois la précision et la sûreté du rythme, l'intensité du sentiment et puis encore l'art de faire chanter le piano, que M. Henri Steenebruggen a traduit le *Concerto* en *la* mineur, pour piano avec orchestre, de Schumann. Un double rappel de la part du public a marqué ce brillant début de virtuose de M. Stennebruggen, auquel, dans la carrière du professorat qu'il ose entreprendre à Strasbourg même, tout en continuant à suivre sa carrière de soliste de concert, nous adressons, en toute sympathie, la bienvenue.

A. O.

VALENCE-S/RHONE. — La présence de Vincent d'Indy dans notre ville nous a valu le retour d'intéressantes manifestations musicales.

Dimanche dernier, les éléments de la Société symphonique se retrouvaient réunis sous la direction du jeune maître. On nous donnait un historique

succinct de la forme « ouverture », depuis le moment où cette forme consistait en un simple morceau de musique jusqu'à l'époque moderne, où les compositeurs, en y introduisant l'élément humain tout en lui conservant son style symphonique, en firent l'image abrégée du drame lui-même.

Dans l'exécution des diverses ouvertures, *Don Juan*, *Barbier*, *Egmont*, *Lohengrin*, notre orchestre s'est surpassé sous l'impulsion si parfaitement compréhensive de V. d'Indy.

L'ouverture du *Barbier* fut ce qu'elle devrait toujours être : de la mousse de vin de Champagne!

Egmont nous apparut superbe d'expression hautement tragique. Enfin, le prélude de *Lohengrin*, malgré la faiblesse numérique du quatuor, trahissait un sentiment de piété si intense, une si profonde conviction de la radieuse beauté de l'œuvre, que la salle, électrisée, en fut toute soulevée d'enthousiasme!

Heureux les artistes qui savent encore provoquer de tels hommages au génie et imposer aux plus rebelles la loi souveraine du beau!

Nous devons encore mentionner en intermèdes un air d'*Iphigénie en Aulide* très expressivement déclamé par Mlle Serre, dont la jolie voix a encore gagné, si c'est possible, et le *Concertstück* de Weber, un peu 1830, disaient quelques-uns, mais dont le panache garde malgré tout une fière allure. L'interprète, une toute jeune fille, Mlle Selva, fut saluée d'unanimes applaudissements. C'est une impeccable virtuose, doublée d'une musicienne accomplie.

On nous annonce qu'à Privas d'Ardèche, une jeune société vient d'arborer avec succès l'étendard de la symphonie en un concert des plus intéressants, également dirigé par V. d'Indy.

Nous applaudissons de grand cœur à cette diffusion de l'art en province et souhaitons longue et brillante carrière à notre émule.

NOUVELLES DIVERSES

La *Gazette de Francfort* raconte un piquant épisode qui s'est produit il y a quinze jours à Wiesbaden, dans un concert dirigé par Félix Weingartner, auquel Eugène Ysaye avait prêté son concours. Après le *Concerto* de Beethoven, délire, enthousiasme, rappels sans fin. Dans la coulisse, le chef d'orchestre et le virtuose étaient tombés dans les bras l'un de l'autre. Comme les applaudissements ne finissaient pas, Ysaye prit son violon : « Je veux jouer à l'orchestre sous votre direction, » dit-il à Weingartner. Aussitôt fait que dit; il rentra en scène, alla tranquillement s'asseoir au premier pupitre et fit bravement sa partie dans le fragment symphonique qui terminait le concert. Ovations sans fin, cela va sans dire.

— Rome n'aura pas cette année sa saison de carnaval au théâtre communal de l'Argentina. Aucun entrepreneur ne s'étant présenté pour louer cette salle, c'est au théâtre Costanzi que se donnera la saison lyrique. Le programme vient d'être communiqué aux journaux. En tête figure *Tosca*, le nouvel opéra de M. Puccini, qui sera la *great-attraction* de la saison. La *Tosca* sera jouée en janvier, et M. Sardou compte la mettre lui-même en scène pour la part qui peut le concerner. Le livret est de MM. Giacosa et Illica. Les principaux interprètes seront : Mme Darclée, MM. Demarchi, Giraldoni. Les autres œuvres annoncées sont : *Lohengrin*, *Aïda*, *Werther* et *Sapho* de Massenet (ces deux dernières nouvelles pour Rome), *Lucia di Lammermoor* avec Mme Bellincioni, *l'Amico Fritz* de Mascagni, avec M. De Lucia, *Tannhæuser*, *Faust*, *Elixir d'Amore* et *L'Ebrea* (*la Juive*).

La première représentation de la saison aura lieu, comme d'habitude, le jour de la Saint-Etienne (26 décembre). Pièce d'ouverture : *Aïda*.

— Le Conservatoire de musique d'Athènes vient de faire de brillantes propositions au pianiste Edouard Barat, élève de l'éminent professeur Arthur Degreef, pour aller prendre la direction de la classe de piano de cet institut.

M. Barat revient d'Aix-la-Chapelle, où il a obtenu un grand succès. Il est engagé pour cet hiver à Londres, Paris, Dusseldorf, etc.

— La société l'Union des Employés, à Gand, sous le patronage de M. Emile Braun, bourgmestre de la ville de Gand, et la présidence d'honneur de M. Firmin de Smet, conseiller provincial, organise pour le mois de janvier 1900 un concours spécial de chant individuel (pour les deux sexes), de monologues genre sérieux (pour les deux sexes) et monologues comiques et chansonnettes (pour hommes seulement). Des prix en espèces, des objets d'art, des livres choisis, des médailles et des diplômes seront décernés aux lauréats. Les demandes de renseignements et d'admission au concours devront être adressées, avant le 1er janvier 1900, à M. Jules De Bruyne-Miry, président de la société organisatrice, 34, rue du Compromis, à Gand.

BIBLIOGRAPHIE

— Estetica della musica (Esthétique de la musique), par Amintore Galli — Turin. fratelli Bocca, éditeurs.

C'est plus exactement un abrégé d'histoire de la musique, avec des dissertations esthétiques sur les œuvres de tous les temps et de toutes les écoles, que M. Galli, l'éminent professeur d'esthétique et d'histoire de la musique au Conservatoire de Milan, a condensé dans un fort volume in-16.

Il faut encore dire que la dissertation esthé-

tique des premiers chapitres explore la vaste région du beau dans l'art et du sentiment chez l'homme.

L'auteur commence par analyser le sens et l'idée, le beau et le sublime. Les chapitres suivants s'occupent du rythme, de l'idée mélodique, etc. La musique religieuse a, dans le volume de M. Galli, une place très importante. Il l'étudie depuis les origines du chant liturgique chrétien jusqu'à l'oratorio moderne, passant par tous les développements de l'art religieux. Il faut signaler à ce propos une analyse magistrale de la *Passion selon saint Matthieu* de J.-S. Bach et de la manière dont ce titan a traité la cantate religieuse.

L'opéra occupe aussi de nombreuses pages ; les ouvrages les plus remarquables, qui sont dans l'histoire du théâtre comme des colonnes milliaires sont passés en revue. Un chapitre spécial est consacré à Wagner et à l'essence du drame musical.

La symphonie et ses grands représentants occupent la dernière partie de ce travail considérable.

On conçoit facilement qu'un ouvrage taillé sur un plan si vaste puisse avoir, parmi de grandes qualités incontestables, quelques défauts aussi. Il y a donc des questions assez importantes qui sont à peine effleurées, et d'autres développées outre mesure. On pourrait reprocher pareillement à l'érudit auteur de l'*Estetica* quelques lacunes. Nous nous bornerons à l'indication d'une seule, parce que c'est vraiment là un défaut commun à la plupart des historiens et des esthéticiens.

A la page 227 de son volume, M. Galli écrit que les chants religieux parvenus jusqu'à nous sont dus à trois civilisations : celles des Hébreux, des Grecs et des Romains. Il ajoute : « Il ne faut pas croire, toutefois, que la mélodie ancienne ait survécu *ad notam* dans la liturgie chrétienne. »

Après sont rappelés les chants du Temple, les hymnes de David, et l'on affirme que ces chants tombèrent du haut de leur magnificence, à l'époque de la destruction du Temple et, plus tard, pendant « la captivité d'*Egypte* ».

Il est évident que M. Galli veut dire la captivité de *Babylone ;* mais, ce qui plus importe, M. Galli confond la magnificence dont les chants étaient entourés avec les chants eux-mêmes, car personne ne pourrait nier d'une façon absolue que des chants de l'ancien Temple vivent de nos jours dans les synagogues juives, surtout du rite espagnol.

M. Fétis a bien compris cela (1); quant à l'affirmation qu'on doit au culte chrétien la conservation et la transmission des anciens monuments de l'art, il faut se souvenir que les premiers chrétiens n'étaient que des juifs, et que ceux-ci servaient le nouveau culte avec des chants du Temple. Or, ces chants doivent bien naturellement être restés en partie dans l'eglise, aussi bien que dans la synagogue.

Si l'on comparait les anciens chants chrétiens avec certains chants juifs, on trouverait bien des ressemblances frappantes.

Il est certain que les chants liturgiques qui se trouvent dans le rite grec catholique sont identiques presque *ad notam* aux chants pratiqués depuis un temps immémorial dans la synagogue.

Je ne veux pas abuser de l'espace dont je dispose dans le *Guide musical*, mais je terminerai en recommandant aux savants la recherche comparative des chants des Hébreux.

N'oublions pas que les neumes placés au-dessous du texte hébreu du Vieux Testament offrent une mine inexplorée de chants superbes (2).

Malgré tout, l'*Estetica* de M. Galli est une publication d'une importance exceptionnelle, et je souhaite qu'elle soit traduite bientôt en plusieurs langues, car c'est une contribution précieuse à la philosophie de l'art musical.

T. Montefiore.

— L'année dernière, M. Gustave Doret publiait les *Airs et Chansons couleur du temps*. On se souvient du succès encore inépuisé de ce charmant recueil, d'une touche si fine et si franche, où l'auteur se rattachait, avec une note bien personnelle, à la grande lignée des maîtres du *Lied* allemand. M. Doret vient de donner un frère à son premier volume, un petit frère, pourrions-nous dire, car, dans *Jardin d'enfants* (Baudoux éditeur), c'est aux petits que s'adresse le jeune compositeur suisse. Que les grandes personnes se rassurent, car elles n'y perdent rien. Ce délicat bouquet, tout chantant de parfums sylvestres, tout imprégné de souffles montagnards, est de ceux que l'on peut cueillir à tout âge. Et justement la première partie du volume, *La Forêt verte*, s'ouvre par *Le Bouquet*, où, sous le rappel de la chanson populaire française : *Savez-vous planter des choux*, vous apprendrez l'art d'assembler artistement les fleurs. Lisez le *Sous bois*, l'*Orage*, lisez surtout la *Chanson du vent*, où

(1) Fétis, *Histoire de la musique* I, 474.

(2) Des essais comparatifs très heureux, aussi bien que des traductions intéressantes de neumes bibliques, sont dus à M. F. Consolo, musicien et musicographe distingué. (*Origine dellamusica liturgica*, Florence, 1897.)

passe un si pénétrant et si naïf frisson automnal. Mais voici la *Cité*. Qui de nous, enfant, n'a rêvé de suivre les beaux nuages blancs dans l'espace? La *Promenade*, teintée de mélancolie, traduit le vieux désir que si peu ont pu réaliser. Le rouet tourne, le grillon chante *Autour du foyer*, et la *Cloche* célèbre les jours de fête de la ville joyeuse. Puis l'hiver revient : le *Givre* endiamante les arbres, et bonshommes de neige de se dresser, la pipe aux dents, et boules de neige de sillonner le ciel. Mais la nature, sous son grand linceul, poursuit son mystérieux travail : les *Chatons* ouvrent leurs petits yeux sur les branches, à la *Saint-Valentin* les oiseaux se marient, et le cycle éternel recommence.

Tous ces petits poèmes où M. Baud-Bovy enferma sa délicate vision des choses, M. Gustave Doret les a traduits en une langue musicale d'une simplicité et d'une souplesse auxquelles nous ne sommes plus habitués depuis longtemps. Tout cela chante et gazouille comme un nid d'oiseaux, sans la moindre prétention à la science, et avec une science d'autant plus grande peut-être, qu'elle est mieux cachée. Tout cela est mélodique, archi-mélodique, dans le vieux sens du mot, et cependant frais, distingué, original, non entendu déjà. La phrase musicale vaut par elle-même, porte directement, ce qui est rare, et nombre de ces *Lieder* pourraient être chantés sans accompagnement. Ajoutons que toutes les voix peuvent les interpréter, et n'hésitons pas à prédire au *Jardin d'enfants* le même triomphe qu'ont obtenu les *Airs et Chansons couleur du temps*.

J. D'OFFOËL.

— L'ANATOMIE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE, par Ernestine-André Van Hasselt (Bruxelles, G. Balat 1899).

Le but de l'auteur « n'a point été de faire de l'érudition, mais une simple causerie à des lecteurs soucieux de connaître les instruments que nous écoutons journellement vibrer dans l'orchestre de nos concerts ».

C'est donc un petit ouvrage de vulgarisation qui nous est offert sous le titre quelque peu doctoral choisi par M^me^ Van Hasselt. La lecture en est facile et l'attention, sollicitée par l'agréable fantaisie du récit, n'a pas lieu de se fatiguer. Histoire, légende, poésie, organologie instrumentale, y font ensemble bon ménage; on s'instruit en s'amusant, ce qui n'est pas toujours le cas avec de gros livres techniques.

L'*Anatomie des instruments de musique* s'adresse non seulement aux lecteurs, mais surtout aux lectrices, en vue desquelles plus d'un chapitre semble avoir été écrit. Toutes les sympathies s'accorderont d'ailleurs pour en assurer le succès.

E. E.

NÉCROLOGIE

De Londres, on signale la mort du violoniste Louis Strauss, qui eut son heure de vogue et de célébrité. Il est mort le 23 octobre dernier, un peu oublié, à l'âge de soixante-quatre ans. L. Strauss était né à Presbourg, le 28 mars 1835, et avait fait ses études musicales au Conservatoire de Vienne. Pour le violon, il fut le disciple de Böhm, qui fut aussi le maître de Joachim. Après divers voyages comme virtuose, soit seul, soit en compagnie du violoncelliste Piatti, il alla se fixer à Londres en 1860 et tint pendant quelque temps le second violon dans le quatuor Joachim. Il fut aussi le concertmeister de l'orchestre de Ch. Hallé, à Manchester et de la Philharmonique, à Londres. Il avait pris sa retraite en 1893.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉRO 49

VOLUME XLV

10 DÉCEMBRE 1899

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A Bruxelles, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A Paris, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

France et Belgique : 12 francs; Union postale : 14 francs. Pays d'outre-mer : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central,** rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon ; M. Gauthier, kiosque N° 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 49. 10 décembre 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

Ed. Schuré — Michel Brenet — Georges Servières — Hugues Imbert — H. de Curzon — Etienne Destranges — Julien Tiersot — Frank Choisy — H. Fierens-Gevaert — Albert Soubies — J. Houston Chamberlain — Ed. Evenepoel — Maurice Kufferath — Charles Tardieu — Marcel Remy — Ernest Thomas — Ch. Malherbe — Henry Maubel — Ed. de Hartog — N. Liez — I. Will — Ernest Closson — Oberdœrfer — J. Brunet — A. Wilford — William Cart — Marcel De Groo — L. Lescrauwaet — J. Derepas — G. et J. d'Offoël — L. Alekan — R. Duval-Den'lex — Nelson Le Kime — G. Samazeuilh — J. Dupré de Courtray, etc.

LES CONCERTS EN FRANCE

pendant le XVIIIe siècle

(SECONDE PARTIE)

(Suite. — Voir le dernier numéro)

Le rival le plus heureux de Mondonville pendant cette période dans le répertoire du motet, fut Boismortier, dont le *Fugit nox* dut à l'intercalation de noëls populaires le privilège de rester pendant plus de vingt ans le morceau obligé du programme, pour le 25 décembre. Musicien léger, producteur infatigable, Boismortier n'avait nullement songé à traiter des thèmes en contrepoint, à les développer, à les fondre dans le tissu musical ; il s'était contenté, ou, comme disait La Borde à sa louange, il avait trouvé « le secret » d'employer des « noëls qui sortaient du cadre, et dont les chants mélodieux se mariaient agréablement avec des récits, des chœurs et des symphonies qui paraissaient n'y avoir aucun rapport » ; complètement désaccoutumés de tout ce qui ressemblait à la polyphonie, le public et les musiciens se crurent en présence d'un « travail pénible », qui avait dû « coûter infiniment » à son auteur, et ils l'applaudirent « avec transport », parce qu'ils le trouvaient joli et le supposaient difficile (1).

L'*Exaudiat* de Boismortier (1741) et sa *Sonate en quatuor* eurent une beaucoup moins longue existence que son *Fugit nox*. Le *Lauda Jerusalem* de Levasseur alterna plusieurs fois avec ceux de Chéron et de Mondonville. Un moindre succès fut obtenu par quelques motets nouveaux de l'abbé Vignot, ancien élève de la maîtrise de Notre-Dame de Paris, — de Levens, plus connu comme théoricien (2), — de Corrette, dont la médiocrité féconde ne doutait jamais de rien, — de Fanton, maître de musique à la Sainte-Chapelle du Palais (3). L'*In exitu* d'Adolfati, exécuté le 2 juin 1748, fut la dernière nouveauté offerte aux habitués du Concert par la direction de l'Opéra. Nous ne devons pas omettre la mention d'une ode de J.-B. Rousseau, mise en musique par Royer, qui fut chantée le 25 décembre 1746, faisant exception à la règle qui interdisait au Concert l'usage de la langue française. L'origine du morceau expliquait cette faveur : peu de semaines auparavant, le Dauphin, chez qui les courtisans admiraient le goût

(1) La Borde, *Essais sur la musique*, t. III, p. 392 et suiv.

(2) Levens fut maître de chapelle à Bordeaux, puis à Toulouse. Son *Abrégé des règles de l'harmonie* parut en 1743.

(3) Abel-François Fanton prit possession du poste de maître de musique de la Sainte-Chapelle en 1745, et mourut en 1757.

de la musique et de la lecture, avait remarqué l'*Ode à la fortune*, et suggéré à Royer, son professeur de chant, l'idée de la mettre en musique; un tel désir valait un ordre; bien que la tâche parût malaisée, « les vers de cette ode n'étant point faits pour être chantés », Royer s'y appliqua et eut soin d'écrire sa composition pour la voix de son royal élève, qui était une basse-taille. Il en fit un « divertissement durant environ trois quarts d'heure » ; le Dauphin le chanta chez Mesdames, « avec les accompagnements » ce qui fut pour toute la cour un nouveau sujet de crier au miracle, attendu qu'il ne faisait « que de commencer à apprendre la musique ». Au Concert spirituel, ce fut le chanteur Benoît qui remplaça le Dauphin (1).

Les auditions de virtuoses semblaient multipliées à dessein pour compenser la rareté relative des œuvres inédites. Une brève énumération fera passer sous les yeux du lecteur les principaux noms ajoutés à ceux de Mlle Fel, de Jéliotte, de Benoît, de Blavet, de Guignon, de Mondonville, soutiens fidèles des programmes et solistes favoris du public.

Mlle Selim ne fit, en 1738, qu'un assez court service (2); — Mlle Chevalier débuta simultanément au Concert et à l'Opéra, en 1741; elle devait y chanter pendant plus de vingt ans (3); — Mlle Rotisset, ensuite appelée Mlle de Romainville, musicienne du Roi depuis 1738, fit admirer sa « très belle voix » au Concert, dans les motets, avant de se faire remarquer à l'Opéra (4); — Mlle Monza, qui parut en 1741, était une actrice italienne de l'Opéra de Londres et chantait des ariettes « dans le vrai goût de son pays » ; — Mlle Riquier, venue de Marseille, fut chargée fréquemment, à partir de 1747, de récits dans les motets; — François Poirier, basse-contre de la musique du Roi, et Antoine-Nicolas Malines, chanteur excellent de la Sainte-Chapelle du Palais, devinrent, dans la même période, deux des plus utiles collaborateurs du Concert (1).

La partie instrumentale de chaque programme consistait en sonates et concertos, exécutés dans la plupart des cas par leurs auteurs. En tête du petit nombre d'instruments considérés alors comme aptes à être entendus en solo, se tenait le violon, fier de sa jeune royauté. Le Roy (1735), Petit (1738), Dupont (1739), Canavas l'aîné, Labbé, Gaviniés (1741), Mangeant (1742), Piantanida (1743), Pagin (1747), vinrent tour à tour disputer à Guignon et à Mondonville une part de leurs succès. Ceux qui ne se confinaient pas dans l'interprétation de leur propre musique recouraient volontiers aux concertos de Vivaldi, — entre lesquels le *Printemps* était surtout préféré, — aux duos de Guignon et de Leclair. Pagin, qui avait reçu des leçons de Tartini, jouait les sonates de son maître, et Mangeant les concertos de Guillemain, trop timide, disait-on, pour affronter aux Tuileries la vue d'un nombreux public.

Le violoncelle eut ponr représentants, de 1744 à 1747, Chrétien, Massart et Martin. On entendit les flûtistes Græf, allemand, élève de Buffardin (1739), Rostenne, qui joua un concerto, à lui seul, sur deux flûtes à bec (1740); le hautboïste Celle, le bassoniste Ruault; un trompettiste allemand, Freihamer, renouvela en 1739 l'essai tenté par Litterin l'année précédente; Mlle Levi, arrivant de Rennes, joua, le 2 février 1745 et plusieurs fois ensuite, des sonates ou des concertos sur le pardessus de viole, de manière à s'attirer les louanges du *Mercure :* « Elle tira de cet instrument des sons plus vifs et plus parfaits qu'il n'en produit ordinairement, et promena son archet sans

(1) *Mémoires* du duc de Luynes, t. VIII, p. 14, 15. — Louis, Dauphin de France, né en 1729, mourut en 1765.

(2) Marie-Françoise Selim (que le *Mercure* appelle Celime) partit pour la province et se fixa à Lyon, pensionnée par le Consulat à titre de première chanteuse de l'Académie des Beaux-Arts.

(3) Sur Marie-Jeanne Fesch, dite Chevalier, voyez Campardon, *L'Académie de musique* t. I, p. 121 et suiv.

(4) Elle épousa en 1752 M. de Maison-Rouge, receveur général des finances et fermier général. — Voyez les *Mémoires* de Luynes, t. II, p. 161, et t. XI, p. 454.

(1) François Poirier avait succédé le 17 mars 1745 à Antoine Pacini, dans la musique du Roi. — Antoine-Nicolas Malines, dit l'abbé Malines, entra en 1738 à la Sainte-Chapelle, et mourut en 1768.

aigreur jusqu'au plus haut du manche... La vivacité de son jeu n'altère point les grâces tranquilles de sa contenance, et n'excite point en elle ces mouvements presque convulsifs, qui échappent quelquefois aux plus habiles symphonistes (1). »

Quelques-uns de ces débutants appartenaient à l'espèce si souvent insupportable des enfants prodiges, que les entrepreneurs de spectacles commençaient à exploiter. Chrétien, Gaviniés, Labbé, ouvraient, il faut l'avouer, très brillamment la série; les deux derniers se présentèrent ensemble, le 8 septembre 1741, dans une sonate à deux violons de Leclair; ils étaient à peu près du même âge, Gaviniés ayant treize ans. et Labbé, quatorze, et se trouvaient tous deux à l'entrée d'une belle carrière (2).

Deux jeunes gens, presque deux enfants, Philidor et Cardonne, débutèrent au même âge, non comme instrumentistes, mais comme compositeurs. Tous deux avaient été élevés parmi les pages de la musique du Roi; tous deux avaient eu l'honneur, à la fin de leurs études, de faire exécuter un ou plusieurs motets de leur composition à la chapelle de Versailles. Un motet de Philidor fut chanté au Concert spirituel le 15 août 1743; un de Cardonne, pendant la saison de Pâques 1743.

(*A suivre.*) MICHEL BRENET.

(1) *Mercure*, février 1745, p. 172, et mars 1745, p. 163.

(2) Jean-Baptiste Chrétien, né vers 1730, avait été élève de Campra parmi les pages de la musique du Roi: un motet de sa composition fut chanté à la chapelle royale en 1746; resté comme ordinaire au service du Roi, il se fit apprécier comme violoncelliste, donna aux Concerts de la cour, le 2 octobre 1752, un divertissement, *Iris ou l'orage dissipé*, sur la convalescence du Dauphin, quelques symphonies au Concert spirituel, et mourut en 1760, à la veille de la représentation de son opéra *les Précautions inutiles*, qui fut joué le 22 juillet à l'Opéra-Comique.— Sur J.-B. Saint-Sevin, dit Labbé, et Pierre Gaviniés, voy. FÉTIS, t. I, p. 5, et t. III, p. 430.

LE *FAUST* DE GŒTHE ET LA MUSIQUE

(Complément à l'Etude sur la *Damnation de Faust* (1)

(Suite et fin.— Voir le dernier numéro)

Mais le plus renommé de tous les *Faust* en musique, ce n'est pas l'Allemagne qui l'a produit. Est-il nécessaire d'en rappeler l'auteur? Tout le monde a son nom présent à l'esprit. Certes, le *Faust* de Gounod est un ouvrage du plus grand attrait : il a pourtant un défaut, et c'est... d'être *Faust!* Oh ! si la pièce, au lieu de se passer en Allemagne au xve siècle, avait pour théâtre quelque petite ville de la province française, pas trop loin de Paris, à une époque beaucoup plus récente; si elle se déroulait dans quelque calme milieu familial, celui d'un roman de George Sand ou d'Alphonse Daudet; si le principal personnnage, au lieu de s'appeler Faust, conservait seulement son prénom d'Henri, — Marguerite pourrait garder le sien; quant à Méphistophélès, il deviendrait... comment dire? mettons Desgenais; — si les soldats étaient de braves troupiers des armées d'Afrique, ou de Crimée, rentrant dans leurs foyers, musique en tête, et si les vieillards regardaient passer les bateaux-mouches en buvant du petit vin d'Argenteuil, l'on n'aurait pas trop de louanges pour une musique si bien appropriée, et d'une si haute valeur. Et le ténor pourrait chanter toutes les cavatines qu'il voudrait : comme elles sont charmantes, personne ne se lasserait de les entendre. La tendre Marguerite roucoulerait avec lui des duos d'amour qui d'abord avaient été des chants d'église, comme ce fut le cas pour la jolie phrase : « O nuit d'amour, ciel radieux », qui primitivement fut un *O Salutaris* de l'abbé Gounod (on n'a qu'à appliquer à ce chant les paroles latines pour se convaincre qu'elles s'y adaptent infiniment mieux que les vers français que MM. Jules Barbier et Michel Carré y ont substitués). On a dit que, de tous

(1) Voir le *Guide Musical* du 11 décembre 1898 au 19 février 1899.

les personnages de *Faust*, Marguerite était celui que Gounod avait le mieux traité. Il est vrai qu'il lui a prêté toutes les grâces de son talent caressant et doux, et l'on sait qu'il en avait infiniment. Mais est-il réel que cela suffise pour que le type soit interprété ? On aura peine à l'admettre si l'on se souvient que le musicien n'a pas su faire chanter Marguerite au rouet (il a bien écrit un morceau pour cette situation, mais si faible qu'on a depuis longtemps renoncé à le faire entendre). La vérité est qu'aucune des Marguerites des musiciens, pas plus celle de Gounod que celles de Berlioz ou de Schumann, n'est la Gretchen du poète; elles sont ou trop bourgeoises, ou trop artistes, pas assez peuple. Seule, la musique de Schubert peut donner l'impression vraie de la robuste fille allemande, qui sanglote avec un accent si sincèrement désolé. Il est une autre Marguerite interprétée par l'art, et qui semble être une image bien plus fidèle : c'est celle qu'a peinte Eugène Delacroix dans un petit tableau qui la représente à son lever, nue, relevant ses lourds cheveux blonds d'un bras musclé, le corps aussi fortement charpenté qu'une femme de Rubens, avec une physionomie tranquille et de grands yeux bleus, doux et naïfs. C'est ainsi que fut évidemment cette Gretchen dont le cœur s'émeut, malgré sa réserve, dès la première rencontre, et qui, dans ses confidences amoureuses, ne trouve rien de mieux que de raconter à l'ami qu'elle a bien de la peine dans le ménage, la mère à servir, la cuisine à faire, balayer la maison, tricoter et coudre... Cela ôte peut-être quelques grâces superficielles à la physionomie convenue de Marguerite, mais lui donne infiniment plus d'apparence de vie réelle.

Citons enfin, pour mémoire, le *Mefistofele* italien dans lequel M. Boïto expédie en quelques brefs tableaux les deux *Faust* tout entiers, avec le prologue dans le ciel, les deux nuits du Sabbat, nuit romantique et nuit classique, les amours de Faust avec Hélène, la mort de Faust, l'enlèvement de son âme par les anges, sans parler, bien entendu, des parties connues et nécessaires du premier *Faust :* monologues du docteur, kermesse, première rencontre avec Méphisto, amours de Faust et de Marguerite, mort de Marguerite, que sais-je encore ? Cette manière sommaire de découper un chef-d'œuvre en tranches assaisonnées de musique, fort imitée, et parfois avec succès, par de modernes compositeurs italiens, voire français, ne rappelle-t-elle pas un peu ces « fables express » composées de deux vers, un pour le récit, l'autre pour la morale?... Il est beau de voir le chef-d'œuvre de la pensée allemande ainsi réduit à quelques tableaux de lanterne magique !

Enfin, si j'évoque d'assez fugitifs souvenirs, je me rappellerai avoir entendu, en 1888, à l'Opéra royal de Munich, un *Faust* mis en musique par M. Zöllner sur le texte même de Gœthe, sans que cet ouvrage ait laissé de traces assez nettes en ma mémoire, non plus, semble-t-il, que dans celle du public allemand, pour que je puisse en parler en suffisante connaissance de cause. C'est sans doute le dernier *Faust* musical qui ait été produit jusqu'à ce jour.

En résumé, de tous les maîtres de génie qui ont associé leur inspiration à celle du poème de Gœthe, il faut reconnaître qu'il n'en est pas un seul qui ait eu souci d'en traduire fidèlement l'idée. Le seul qui l'eût fait, c'est celui qui ne put pas l'écrire, Beethoven. Tous les autres n'ont voulu y voir qu'un canevas sur la trame duquel ils pouvaient broder à leur fantaisie, substituant leur conception à celle de Gœthe, et, loin de chercher à pénétrer et interpréter sa pensée intime, faisant, sur la matière fournie par lui, œuvre exclusivement personnelle.

Et, tout bien considéré, c'est encore Berlioz qui s'est approché le plus près de l'idéal formé par le poète ; c'est lui qui, tout en modifiant par quelques traits la physionomie du personnage principal, a laissé l'œuvre la plus sincère, la plus complète, la plus puissante, et, jusqu'ici, la plus définitive.

Les critiques qui peuvent être formulées sont inhérentes à l'essence particulière de son génie, ainsi qu'à l'esprit du temps dans lequel il écrivit. Encore la plupart se trouveront-elles atténuées si l'on considère la nature de la composition et son analogie avec celle du poème. Le *Faust* de Gœthe et la *Damnation de Faust* sont des œuvres d'un genre à part, dont la seule destination est d'exprimer sous une forme concrète les sentiments intimes de leurs auteurs. Le premier, bien qu'écrit en forme de dialogue, n'est pas une œuvre de théâtre. On l'a mis à la scène, il est vrai, mais au prix de quelles mutilations ! De même la *Damnation de*

Faust n'est ni un opéra, ni un drame musical ; ce n'est pas non plus une symphonie descriptive, et par là elle échappe aux critiques qui ont pu être adressées au *Roméo et Juliette* du même auteur. En en faisant un poème purement lyrique, simple commentaire musical de l'œuvre poétique, Berlioz s'est donc montré parfaitement respectueux, — le plus respectueux de tous. Le *Faust* allemand n'a d'autre but que d'évoquer par la lecture des idées tour à tour métaphysiques, psychologiques, pittoresques; l'œuvre de l'artiste français poursuit le même résultat sans autre moyen de représentation que les sons. Tous deux sont des poèmes, non des drames, et ne doivent pas être jugés suivant les principes propres à ce dernier genre.

Reprochera-t-on à Berlioz d'avoir divisé sa composition en tableaux, en morceaux même, au lieu d'avoir tracé un large plan d'ensemble susceptible de contenir en ses grandes lignes toutes les idées à formuler? Mais alors, ce serait l'incriminer d'avoir trop fidèlement suivi le poème de Gœthe, lequel est divisé en une infinité de scènes, parfois très courtes, et présente lui-même au musicien le texte tout préparé de nombreux morceaux détachés.

Peut-être aurait-il mieux valu, puisqu'en plusieurs endroits il s'écartait résolument de son modèle, qu'il prît le parti de rompre avec lui d'une façon complète, et, tout en conservant l'idée fondamentale, conçût son propre poème en une forme entièrement originale : l'œuvre, évidemment, eût été plus homogène, plus parfaite, d'une personnalité plus absolue. Soit. Mais exprimer ce regret, c'est incriminer Berlioz de n'avoir pas été à la fois un poète égal à Gœthe en même temps qu'il était Berlioz. C'est peut-être beaucoup d'exigence. L'œuvre d'art, en somme, n'a pas eu si grandement à souffrir de l'association momentanée de deux génies se prêtant leur mutuel concours, tout en se séparant l'un de l'autre en quelques endroits.

En définitive, la *Damnation de Faust* est, en sa forme générale, la plus satisfaisante de toutes les grandes œuvres de Berlioz. Nous arrêterons-nous à des critiques de détail? Il semble que ce soit assez peu l'occasion d'énumérer dans cette étude les défauts du style du musicien, par la raison qu'ils sont ici réduits au minimum. Son écriture est plus ferme, plus sobre, plus claire dans la *Damnation de Faust* que dans aucun autre de ses ouvrages. Le principal reproche qui paraisse pouvoir être adressé à l'aspect d'ensemble, c'est que certains petits morceaux datant de la jeunesse de l'auteur, les deux chansons de la taverne par exemple, ou bien la romance du Roi de Thulé, sont d'un caractère un peu mesquin pour figurer parmi les splendeurs qui les environnent; c'est aussi que le finale de la troisième partie a un aspect de morceau d'opéra déplacé dans une telle œuvre. Mais celle-ci, dans son ensemble, est d'une richesse admirable. Jamais l'orchestre de Berlioz n'a été plus brillant, plus coloré, plus expressif, et je ne sais guère de partitions, prises parmi les plus grands chefs-d'œuvre de l'art, qui présente une pareille abondance d'idées musicales, tour à tour poétiques, passionnées, pittoresques, et toujours d'une grande spontanéité d'inspiration.

C'est ainsi qu'en aurait dû juger le public contemporain de la première audition, s'il avait daigné écouter l'œuvre et chercher à en pénétrer le sens ; et c'est de même que la *Damnation de Faust* fut appréciée lors de sa résurrection en 1877.

Cependant, depuis cette dernière date, durée déjà longue pour la vie d'une œuvre d'art, une évolution s'est accomplie, et la musique est entrée dans une voie encore tout à fait inexplorée à l'époque où Berlioz produisit son œuvre, ignorée du public français au moment où la *Damnation de Faust* lui fut révélée, et qui, maintenant, est largement ouverte à tous. Les spectacles nouveaux et magnifiques vers lesquels elle nous a conduits doivent-ils nous faire méconnaître la beauté de ceux que nous admirions autrefois?

Il faut reconnaître qu'il fut un moment où l'éblouissement causé par la révélation de l'art wagnérien fut tel qu'il sembla reléguer dans l'ombre des ouvrages qui, auparavant, brillaient en pleine lumière. La musique de Berlioz en a souffert comme bien d'autres. J'ai gardé le souvenir d'un concert dans la première partie duquel on avait entendu le premier acte de *Tristan et Iseult*, à l'époque où le drame musical était encore chose nouvelle pour le public français, tandis que la seconde partie se composait de fragments de la *Damna-*

tion de Faust. Jamais l'opposition de la nature et des tendances des deux grands musiciens n'apparut mieux à découvert, et il faut avouer que l'avantage ne resta pas à Berlioz. En tout cas, il fut, ce jour-là, impossible à l'auditeur le moins prévenu de goûter également l'un et l'autre : ceux à qui le flot tumultueux de la mélopée wagnérienne avaient causé un trouble dont ils n'avaient pas su dégager le charme se consolaient avec l'œuvre française, tandis que les autres considéraient avec une sorte de pitié ces pauvres morceaux qui défilaient à tour de rôle, égarés dans une compagnie d'un ton si différent, et paraîssant comme de lamentables épaves des romances 1830!

Cette impression était fort injuste ; cependant, elle était fatale, et les raisons en étaient multiples. D'abord, à l'époque à laquelle remontent ces souvenirs, l'œuvre de Wagner avait pour nous l'avantage d'être dans toute la splendeur de son premier rayonnement. Puis, si l'orchestre de Berlioz est d'une richesse égale à celle de l'orchestre de Wagner, en revanche, ce dernier, élevé à la grande école des polyphonistes allemands, consacré par les *Maîtres Chanteurs* comme un digne successeur de Bach, a une solidité de style autrement établie que Berlioz, dont l'écriture, pleine de pauvretés, même d'impuretés, fut toujours le côté faible.

Mais ce qui sépare le plus profondément Berlioz et Wagner, c'est la conception même de l'art, mieux encore : de la pensée et de la vie humaine. Wagner, nous le savons, fut un philosophe dont les attaches avec les plus grands penseurs de ce siècle sont connues; son œuvre entier est l'expression de sa philosophie. Berlioz, lui, n'eut jamais de si hautes prétentions, et ne rêva que d'être un artiste: mais s'il raisonna moins, il est bien évident qu'il eut aussi sa conception personnelle de la nature et de la vie, et que, si obscurément qu'il la manifestât, celle-ci n'en dut pas moins forcément transparaître dans les productions de son génie. La base en était, tout simplement, la philosophie naturelle du XVIII[e] siècle, dont Gœthe, de son côté, était si fortement imprégné.

Or, le choix de *Faust* pour son chef-d'œuvre lyrique détermine à lui seul la profondeur du dissentiment de Berlioz avec l'auteur de *Parsifal* et des *Nibelungen*.

Faust, en effet, bien que de conception germanique, est tout autre chose qu'un héros wagnérien. Il en est, pourrait-on dire, l'opposé. Il est tout activité, volonté, désir de vivre : là même est sa seule raison d'être. Il meurt à la tâche, et, par son effort incessant, il rachète sa faute.

Tout autres sont les personnages wagnériens, immobiles, mystiques, asservis à une fatalité qu'ils ne cherchent même pas à combattre, et dont la vertu la plus caractéristique est le renoncement. Oh! Faust ne renonce pas, lui! Il le proclame en termes explicites : « Le monde, que peut-il me donner? « Renonce, il « le faut! Il le faut, renonce! » Voilà l'éternel refrain qui résonne aux oreilles de chacun, et que chaque heure de notre vie nous répète! » Et c'est pour se soutraire à ce renoncement forcé qu'il se donne au diable. Ce n'est pas le dieu Wotan qui aurait eu de pareilles idées!

Ni Faust, ni aucun autre personnage du drame n'a cet esprit contemplatif qui caractérise la grande majorité des personnages wagnériens, depuis Senta jusqu'à Parsifal. Et si le merveilleux occupe une place à peu près égale dans l'œuvre de Gœthe et dans celle de Wagner, la façon dont il est employé de part et d'autre est complètement différente. Il est à tout moment fait usage de la magie dans *Faust;* mais, quoique Allemand imprégné de ses légendes populaires, Gœthe ne peut pas en parler sans y mêler une certaine dose d'ironie. Il n'en est pas de même de Wagner. Quand Ortrude appelle à son aide les divinités païennes, quand Wotan ou Klingsor évoquent des séjours de l'ombre Erda ou Kundry, nous sommes bien obligés de croire que cela est vrai, tant il y a de sincérité d'accent dans leurs paroles. Dans les incantations de Méphistophélès, il y a toujours une arrière-pensée de sarcasme. Ce diable a dû connaître Voltaire. Les mages de Wagner sont pénétrés d'une foi sincère; mais quand Méphistophélès recourt à la magie, il a comme un faux air de Sâr Péladan.

Or, si Berlioz n'a pas tout traité dans le *Faust* de Gœthe, il faut avouer qu'ici il s'est trouvé en parfaite conformité de pensée avec son modèle. D'ailleurs, dans toute œuvre, il a

manifesté des tendances formellement contradictoires avec celles qui sont au fond de l'œuvre entier de Richard Wagner.

Aussi bien, ces deux hommes qu'autrefois une foule ignorante confondait dans la même réprobation (par la seule raison qu'elle était également incapable de les comprendre) représentent en réalité deux âges différents. L'un a inauguré « l'œuvre d'art de l'avenir », l'autre a enrichi l'art du passé. L'un nous a découvert des horizons nouveaux; l'autre a clos magnifiquement l'ère des traditions classiques, à laquelle, malgré tout son romantisme, il se rattache étroitement.

Est-ce à dire que les formes de l'art adoptées par chacun d'eux ne sauraient coexister? Loin de là! L'art de l'avenir fût-il destiné à triompher définitivement, l'art du passé resterait vivant quand même; car l'art a ce privilège de n'être point limité à une époque particulière, mais d'appartenir à tous les temps, d'être éternel. Berlioz, malgré toutes les critiques qu'il peut mériter, restera donc parmi ceux qui l'ont honoré grandement. Il fut un sincère et il fut un fort. Il consacra sa vie au culte de ce qui est grand et beau, et lui-même a produit des œuvres qui sont belles et grandes. Les prophètes de malheur qui, lorsque son nom commença de s'imposer, s'en allaient criant que cela ne durerait pas, se sont fourvoyés. Le rayonnement de ses succès a toujours été grandissant; il est tel aujourd'hui que l'on peut avancer sans crainte que Berlioz a pour lui l'avenir. La *Damnation de Faust* continuera donc de resplendir au milieu de son œuvre, et restera comme un des monuments les plus brillants, les plus vivants, les plus accomplis par lesquels se soit jamais manifesté le génie de la musique française.

JULIEN TIERSOT.

Chronique de la Semaine

PARIS

IPHIGÉNIE EN TAURIDE

Opéra en quatre actes. Texte de Guillard. Musique de Chr. Gluck. Première représentation au Théâtre-Lyrique de la Renaissance, le 7 décembre 1899.

Transportons-nous par la pensée, si vous le voulez bien, à la soirée du 18 mai 1779, à l'Académie royale de musique. La guerre des Piccinistes et des Gluckistes, qui fut si violente, était quelque peu apaisée. D'un côté, Marmontel, La Harpe, Ginguené, d'Alembert..., partisans de Piccini; de l'autre, l'abbé Arnaud, Suard..., défenseurs de Gluck, avaient désarmé : le temps avait fait son office, en remettant les choses en place, et il avait fallu reconnaître que si Gluck avait du génie, Piccini avait beaucoup de talent. Ce qui n'empêche que le directeur de l'Opéra d'alors, de Vismes, eut l'idée de frapper un dernier coup, en chargeant Gluck et Piccini d'écrire un opéra sur le même sujet, toutefois avec un livret différent. La lutte artistique, sur laquelle de Vismes comptait, n'eut pas lieu; car l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck obtint de suite un si franc et vif triomphe, que la pièce de Piccini ne fut représentée que deux ans plus tard.

La « première » d'*Iphigénie en Tauride* (1) avait été annoncée pour le 10 mai 1779; mais une indisposition de M^lle^ Levasseur, chargée du rôle d'Iphigénie, fit renvoyer la solennité au 18 du même mois. La salle était brillante; la reine Marie-Antoinette, protectrice de Gluck, assistait à la représentation. Une vive émotion régnait dans la salle; car on avait su par des indiscrétions que l'œuvre était superbe. Les musiciens de l'orchestre, qui pouvaient, aux répétitions des nouveaux opéras, s'absenter dans la proportion d'un tiers, avaient renoncé à profiter de cette latitude, pour suivre les études d'*Iphigénie*, qu'ils admiraient. On racontait enfin l'anecdote d'un jeune musicien du nom de Méhul, se cachant dans une loge à la dernière répétition, pour pouvoir être certain d'assister à la « première » qui avait lieu le lendemain.

Le public ne fut pas déçu dans ses espérances. La merveille d'expression dramatique qui règne en cet ouvrage et qui n'est que la mise en œuvre des belles théories indiquées par Gluck dans sa préface d'*Alceste*, séduisit au plus haut point les auditeurs. M^lle^ Levasseur y remporta un des beaux succès de sa carrière. N'est-ce pas au sortir de la représentation d'*Iphigénie en Tauride* qu'Arnaud répondit à un amateur affirmant qu'il trouvait dans cette partition de fort beaux morceaux : « Il n'y en a qu'un! — Lequel? — L'opéra tout entier! »

La réponse d'Arnaud est celle que nous faisait,

(1) *Iphigénie en Tauride* fut l'avant-dernier ouvrage de Gluck. Son dernier, qui n'eut aucun succès, *Echo et Narcisse*, fut donné à l'Opéra le 21 septembre 1779; ce fut le chant du cygne. Cet insuccès le détermina à retourner à Vienne, où il termina ses jours le 25 novembre 1787, à la suite d'une seconde attaque d'apoplexie.

à la sortie de la première représentation d'*Iphigénie en Tauride* au théâtre lyrique de la Renaissance, le maître et ami M. L. de Fourcaud. Avec lui, nous avions suivi toutes les péripéties du drame. Nous nous plaisions à dire que, malgré la simplicité de l'orchestration. si éloignée de celle qui fleurit aujourd'hui, et la naïveté des intermèdes, l'œuvre était toujours un superbe bas-relief en marbre de Paros, ayant conservé sa blancheur immaculée. C'est que Gluck a admirablement compris que la Beauté, si elle doit résister à l'action du temps, doit être la Vérité. En unissant si étroitement la poésie à la musique, en voulant que le sentiment qu'expriment les paroles ou l'action fût rendu encore plus sensible et fortifié par l'élément musical, en élaguant de ses opéras les hors-d'œuvre, les futilités et les non-sens qui avaient envahi alors les opéras italiens, en forçant les chanteurs à respecter l'esprit du texte et de la musique, Gluck fut le promoteur d'une tentative hardie et superbe, qui est restée aussi jeune au XIXe qu'au XVIIIe siècle et a été suivie par les grands maîtres qui succédèrent à l'auteur d'*Alceste*.

Iphigénie est aussi belle qu'*Alceste*. C'est un drame profondément humain, dont les beautés seraient trop longues à énumérer, tant elles sont nombreuses. Que ceux qui ont conservé le culte du Beau et de l'Antique, aillent entendre *Iphigénie en Tauride* au théâtre de la Renaissance, comme ils iraient admirer la Vénus de Milo au Musée du Louvre. Et, de même que pour une statue ou un tableau il est nécessaire que le cadre leur soit approprié, il faut que les œuvres musicales aux nobles lignes, comme celles de Gluck, soient présentées dans un vaisseau qui leur convienne et qui ne soit point trop vaste, en raison du charme intime qui s'en dégage. A ce point de vue, la salle et la scène de la Renaissance remplissaient bien les conditions voulues.

Il faut savoir gré à MM. les directeurs du théâtre de la Renaissance d'avoir été audacieux en remontant *Iphigénie en Tauride* et surtout de l'avoir entourée de tous les éléments qui pouvaient en assurer le succès. L'effort est grand et la récompense ne doit pas se faire attendre. La subvention d'Etat que toute la presse réclame en faveur de MM. Milliaud leur sera accordée, si M. Leygues veut bien prendre l'affaire à cœur ; il marquera ainsi son passage au ministère par un acte méritoire.

D'Iphigénie, Mlle Jeanne Raunay a fait une belle création. Elancée, distinguée, elle donne au personnage une noble prestance ; les gestes sont toujours sobres et justes ; l'expression de son visage, même dans les scènes muettes, est d'une vérité puissante. Bien que le rôle soit écrit un peu haut pour sa voix, elle a dit avec une grande émotion et un beau style les airs si touchants d'Iphigénie. Comme, au premier acte, elle est belle, appuyée contre les colonnes du Temple ! MM. Cossira (Pylade) et Soulacroix (Oreste) que l'on ne peut séparer, ont mis le plus grand soin dans l'étude de leurs rôles, et ils en furent récompensés par les applaudissements qui les ont accueillis. En Thoas, M. Ballard, dont l'organe vibre bien, a été très prisé. Il n'y a pas jusqu'aux rôles secondaires qui n'aient été fort bien rendus, et nous citerons, pour les féliciter, Mmes Violet (une jeune Grecque), Assams (Diane) et MM. Gatimel (un Scythe) et Encontre (ministre du sanctuaire).

Tous les artistes ont été rappelés avec enthousiasme, y compris les chœurs, qui ont été remarquables. M. Danbé a eu, lui aussi, un succès mérité, mais il se déroba modestement. Il a conduit l'orchestre d'une façon *iphigéniale*. *Dixit* G. Vanor. Ce sont de ces mots qui font aujourd'hui la fortune d'une conférence. HUGUES IMBERT.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS

(3 décembre 1899)

M. Paul Taffanel aura eu la gloire d'avoir fait exécuter le premier, à Paris, la *Première Symphonie* en *ut* mineur de Johannès Brahms. L'interprétation qu'en a donnée l'orchestre du Conservatoire a été absolument remarquable. M. Taffanel a dirigé l'œuvre en musicien qui a non seulement approfondi la partition, mais encore a pour elle une très grande admiration. Remarque à faire : cette symphonie, qui n'avait jamais été entendue ni au Conservatoire, ni ailleurs, est, on peut le dire, la première des quatre symphonies du maître de Hambourg qui ait passionné réellement l'auditoire de la salle de la rue Bergère, dont, on le sait, la froideur pour les nouveautés est proverbiale. A la fin du splendide finale, une ovation méritée a été faite à M. Taffanel et à son orchestre. La puissance de l'orchestration, la beauté des thèmes, dignes de ceux de Beethoven, la richesse des développements, ont été mises en pleine lumière. On a remarqué surtout le beau finale, dont le début a quelque analogie avec le thème de la dernière partie de la *Symphonie avec chœurs* de Beethoven et dont le *piu andante*, où les cors ont la prédominance, est une pure merveille. Nous reviendrons un jour sur cette page symphonique, qui mérite une longue étude analytique.

Dans l'*Ode à sainte Cécile*, cantate de Hændel, pompeuses et style Louis XIV, MM. Warmbrodt et Mlle Ackté, chargés des solis, ont été très appréciés. Nous nous permettons cependant de signaler un peu de mollesse dans le débit du premier et un manque de justesse dans le chant de la seconde.

L'ouverture d'*Euryanthe*, qui clôturait le concert, a été enlevée avec une bravoure qui prouve sura-

bondamment que les artistes de la Société des Concerts marchent sur les traces de leurs aînés et maintiennent les bonnes traditions.

— Aux Concerts Colonne avait lieu la seconde audition de la *Vie du poète* de M. Charpentier, qui a été, comme dimanche dernier, un triomphe pour l'auteur. M. Théodore Dubois a été également chaleureusement accueilli après l'exécution de son *Concerto* de violon par le jeune violoniste M. Thibaud. Ce dernier n'a certes pas donné à l'œuvre l'ampleur magistrale que lui avait inculquée précédemment M. Henri Marteau; mais il y a mis toute la grâce, le charme, la jolie qualité de son, dont il est coutumier. H. IMBERT.

CONCERTS LAMOUREUX

Les concerts de la rue de Malte ont jusqu'alors bien peu fait parler d'eux. Pour en rendre compte, il aurait suffi de reproduire le texte des programmes annoncés et d'ajouter que l'interprétation des œuvres indiquées avait été excellente. Je n'ai pas cru devoir faire passer une seconde fois sous les yeux du lecteur la nomenclature de tous ces ouvrages bien connus, indiscutables et indiscutés, consacrés depuis longtemps par une admiration universelle; et, d'autre part, chacun sait quelle est l'habileté de M. Lamoureux et quel soin il apporte dans l'exécution des œuvres qu'il dirige. Tout a donc été parfait, les œuvres et l'interprétation qui en a été donnée. Mais il me semble qu'un peu moins de perfection et un peu plus de nouveautés aurait bien mieux fait l'affaire du public.

Une seule composition nouvelle — car il est préférable de passer sous silence deux pièces sans aucune valeur extraites d'un ballet de Tschaïkowsky — a été offerte jusqu'à présent aux auditeurs des Concerts Lamoureux; c'est une *Fantaisie* pour piano et orchestre de M. Max d'Ollone, qui figurait au programme de dimanche dernier. Elle est écrite avec beaucoup de correction et une certaine habileté; mais c'est une œuvre de débutant, dans laquelle ne s'affirme pas encore la personnalité de l'auteur. Elle marque, pour ainsi dire, la première étape du musicien sur la route qu'il va suivre, et permettra plus tard d'apprécier plus facilement les progrès qu'il pourra réaliser. A ce point de vue, il était intéressant de la connaître. M. Cortot, élève de M. Louis Diémer, chargé d'interpréter l'œuvre du jeune compositeur, a remporté un grand succès. E. TH.

Matinées Berny. — C'est une modeste violette que M. J. Massenet. A la séance consacrée, mercredi dernier, à l'audition de plusieurs de ses œuvres, salle des Mathurins, il s'est tenu modestement dissimulé derrière le clavier, placé de telle façon qu'on ne pouvait l'apercevoir qu'imparfaitement. C'est qu'il a compris la situation vraiment anormale dans laquelle se trouve placé un compositeur de sa valeur venant s'exhiber devant un public dont une partie ne vient à la séance que pour le voir. Ah ! comme nous comprenons l'indignation de Fétis à l'égard de toutes ces parades de compositeurs sur la scène ! Nous vous dirons un jour en quels termes il réprouvait de semblables façons de comprendre l'art. M. Massenet a accompagné nombre de ses mélodies chantées par une jeune débutante, dont la voix n'est qu'un souffle, mais qui ne manque pas d'adresse. Mlle Lola Marquet, qui doit avoir du sang espagnol dans les veines, a joint la danse au chant dans *Première danse*. Elle a dit avec de jolies inflexions de voix le *Poème d'amour*, puis bien d'autres mélodies, au nombre desquelles il faut placer au premier rang *Les Mains*, poésie de Noël Bazan, *Jour de noces* de Stéphan Bordèse, *Les Oiselets* de Jacques Normand. La vocation de Mlle Lola Marquet nous semble se dessiner vers les œuvres légères, de demi-caractère, les scènes de genre où la danse, la pantomime fraternisent avec le chant.

M. Pierre Sechiari a exécuté avec le beau son qu'on lui connaît la gracieuse méditation de *Thaïs*, et M. A. Kerrion le *Dernier sommeil de la Vierge*, ainsi que *Nuit d'Espagne*. Enfin l'auteur et M. Berny ont interprété très brillamment trois pièces pour piano à quatre mains, extraites du recueil ayant pour titre *Année passée*; celle qui a fait le plus de plaisir est *Feuilles jaunies*, d'un sentiment schumannien.

Une surprise était réservée aux amis du regretté Emmanuel Chabrier : l'interprétation d'une de ses œuvres bouffes, *Une éducation manquée*, par « Les Escholiers », le 4 décembre, à la Salle des Fêtes du *Journal*.

On sait quel être jovial était Chabrier et combien ses premières œuvres renferment des éléments de bouffonnerie de bon aloi. Récemment, dans la *Revue d'art dramatique* (nos des 5 et 20 octobre 1899), M. Robert Brussel a publié une étude intéressante sur « Emmanuel Chabrier et le Rire musical »; elle sera reprise dans notre revue, le sujet étant des plus intéressants à traiter.

Cette petite opérette en un acte, *Une éducation manquée*, d'après le livret de MM. Leterrier et Van Loo, indique très nettement avec quelle entente et quelle science Chabrier pouvait traiter les sujets les plus plaisants. Quel *Sancho Pança* il aurait pu écrire, s'il avait vécu ! L'accompagnement au piano de l'œuvre par M. Irénée Bergé laisse pressentir l'intérêt qu'aurait eu la partie orchestrale. En outre, à côté de pages d'une gaîté charmante, il en existe d'autres d'une tendresse et d'une délicatesse de touche vraiment remarquables. Signalons l'ouverture, d'un caractère bon enfant, — la première chanson de Pausanias, si bien rythmée : « Et bon-bon, qu'il était bon, ce petit bleu de Roussillon », — la lecture de la lettre par

Gontran de Boismassif, avec la pédale persistante à l'accompagnement, — le tendre duo entre Gontran et Hélène... Mais tout serait à citer, jusqu'à la *Valse finale*, si entraînante ! M. Jean Bénédict s'est révélé un excellent comique dans le rôle de Pausanias. Il est maître de lui ; la diction est parfaite. Dans les rôles de Gontran et d'Hélène, Mlles Cora Laparcerieet Minssart ont été charmantes et très applaudies. H. I.

⚜

Les journaux que nous recevons de Milan sont remplis d'articles des plus élogieux pour M. Ed. Colonne, qui a conduit superbement *La Prise de Troie* d'Hector Berlioz. On constate surtout combien il a fait venir en lumière toutes les intentions du maître français, et cela naturellement et sans gestes exagérés. Son triomphe n'a pas été moins grand dans la direction des concerts où il fit exécuter l'ouverture du *Carnaval romain* et des fragments de la *Damnation de Faust* de Berlioz, puis cette délicieuse partition de l'*Arlésienne* de Georges Bizet. Nous sommes heureux du succès sans précédent que vient d'obtenir à Milan M. Edouard Colonne : c'est la récompense de ses travaux et de sa persévérance à divulguer les œuvres vraiment belles et nobles. H. I.

⚜

De retour à Paris, après avoir monté *Tristan et Iseult* à Barcelone, et la *Prise de Troie* à Milan, M. Edouard Colonne reprend la direction de ses concerts et donnera, dimanche, outre la *Symphonie* avec chœurs de Beethoven, la première audition d'une *Fantaisie* pour piano et orchestre de M. Perillou.

⚜

M. Ch.-M. Widor va quitter Paris, accompagné de M. I. Philipp, pour aller donner à Berlin plusieurs séances de vif intérêt. Il dirigera d'abord un concert où l'on entendra sa *Symphonie* avec orgue, sa *Fantaisie* pour piano et orgue, son *Ouverture Espagnole*, puis deux œuvres d'Emile Bernard : *Fantaisie* pour piano et orchestre et l'ouverture de *Béatrice*. A l'un des concerts populaires, il dirigera son *Concerto*, puis il donnera une séance d'orgue.

En outre, M. I. Philipp organisera deux séances de musique de chambre, où seront interprétées les compositions suivantes : *Trio* de Lalo, *Sonate* pour piano et violoncelle d'Emile Bernard, *Trio nº 2* de Saint-Saëns, *Quatuor* de Widor, *Sonate* pour piano et violon nº 2 de Saint-Saëns, *Quatuor nº 1* de Gabriel Fauré.

⚜

M. A. Catherine, accompagnateur au Conservatoire de Paris, a ouvert un cours d'enseignement pratique de l'accompagnement au piano. Ce cours a lieu depuis le mercredi 6 décembre, tous les mercredis, de 4 à 6 heures, à la maison Pleyel, 22, rue de Rochechouart (salle des Compositeurs de musique).

— La Société de musique de chambre d'artistes aveugles « le Quintette », fondée par MM. Dantot, Rottembourg, Blazy, Barrier et Gensse, professeurs, à l'Institution nationale des jeunes aveugles, donnera une séance en matinée le jeudi 14 décembre, dans la salle des concerts de l'Institution des jeunes aveugles, boulevard des Invalides, 56.

Au programme : Trio de Beethoven, Sonate de Brahms, Variations de Weber, Quatuor d'Haydn et deux airs de Thaïs et d'Hérodiade de Massenet, chantés par M. Barrier.

BRUXELLES

Mlle Lala Miranda, qui avait fait apprécier, dans le rôle de la Fée de *Cendrillon*, le pur éclat de sa voix aux sonorités cristallines, s'est montrée ces jours derniers sous les traits de Lakmé, un rôle qui exige autre chose et plus que de la virtuosité. Cette épreuve a été très favorable à la gracieuse artiste, qui a brillamment réussi dans cette nouvelle tâche. Rarement, pensons-nous, l'héroïne de l'opéra de Delibes a été incarnée avec autant de charme avec un pareil souci de la réalisation complète du personnage. Mlle Miranda, bien plus que d'autres qui l'avaient précédée dans ce rôle, nous a fait saisir l'état d'âme assez particulier de la jeune Hindoue, nous a fait pénétrer le caractère complexe des sentiments par lesquels elle passe sous l'influence de la passion que lui inspire Gérald. Et parmi les spectateurs de l'autre jour, beaucoup ont éprouvé, à l'audition de l'œuvre de Delibes des sensations d'art auxquelles celle-ci, qui a déjà tenté tant d'interprètes, ne nous avait guère accoutumés. Mlle Miranda y a certes le plus grand mérite.

Au point de vue vocal, son exécution a, il va sans dire, été particulièrement brillante dans les pages de virtuosité : tel l'air des clochettes, dont on n'a pas perdu une note et qu'elle a très délicatement nuancé. Dans les pages de sentiment, la gracieuse artiste s'est également distinguée ; elle a eu surtout des demi-teintes d'un charme exquis et des notes tenues d'une pureté de son irréprochable, avec des decrescendo fort habilement ménagés. Le regretté Delibes eût été, gageons-le, enchanté de son interprète.

Voilà, en tous cas, une artiste dont on suivra la carrière avec intérêt. J. Br.

— Une ovation enthousiaste, se traduisant par un quadruple rappel, a mis fin, vendredi soir, à la série des auditions de sonates données au Cercle artistique et littéraire par MM. Raoul Pugno et Eugène Ysaye. Ces trois séances ont laissé une profonde impression. Depuis longtemps, on n'avait, à Bruxelles, goûté pareille émotion d'ar[t]

Raoul Pugno et Eugène Ysaye sont deux natures qui se complètent et s'adaptent merveilleusement, on pourrait dire de Pugno qu'il est l'Ysaye du piano, comme d'Ysaye, qu'il est le Pugno de l'archet. Même charme de sonorité, même souci des nuances effacées, des demi-teintes exquisement estompées, même sensibilité raffinée s'exerçant à traduire dans l'œuvre interprétée tout ce qu'elle contient d'émotion passionnelle; et, par-dessus tout, maîtrise identique et pareillement accomplie chez tous deux. Il serait impossible de distinguer, dans les interprétations si parfaites qu'ils réalisent, ce qui, dans l'ensemble, revient plutôt à l'un qu'à l'autre. Tantôt, c'est l'enveloppante cantilène du violon d'Ysaye, tantôt le phrasé élégant et poétique, le perlé des traits de Pugno qui vous ravit; mais c'est toujours, à la fin, l'admirable concordance de ces deux talents d'exception qui vous transporte d'une admiration profonde pour leur commune génialité.

A Paris, ils avaient donné une série de six auditions qui avait été comme une sorte de synthèse de l'histoire de la sonate pour piano et violon. Au Cercle artistique, leur programme a été plus modeste; mais ces trois séances n'en ont pas moins réuni sur « l'affiche » quelques-unes des œuvres capitales de ce genre de compositions : la *Sonate à Kreutzer* de Beethoven, la *Sonate* de César Franck, deux sonates de moindre envergure de Bach et de Mozart, une sonate de Saint-Saëns spirituelle et légère, la *Sonate* op. 121 de Schumann, la sonate tragiquement élégiaque de G. Lekeu, par moments si géniale, en d'autres si incertaine et confuse, — le pauvre! il n'avait pas vingt ans lorsqu'il l'écrivit, — enfin la *Sonate* d'Alexis de Castillon, magnifiquement émue, passionnée, orageuse et tumultueuse elle aussi, mais avec un beau désordre qui, s'il n'est pas toujours de l'art parfait, demeure, tout au moins ici, de belle et haute poésie.

Cette dernière œuvre a été la grande impression de cette série si intéressante d'auditions. L'œuvre est admirable certes — elle a fait paraître même bien bourgeoise et d'un art trop convenu la *Sonate* 121 de Schumann, — mais elle a surtout porté grâce à l'incomparable interprétation d'Ysaye et de Pugno. Dans l'émouvante et passionnée cantilène du premier mouvement, Ysaye a eu des accents chaleureux, un élan lyrique, une ardeur d'expression qui touchaient à ce que l'on peut rêver de plus extaordinaire dans l'art : ce n'était plus du violon, c'était du chant, du vrai chant, de la grande poésie, Et le *finale*, Pugno l'a enlevé avec une virtuosité pianistique, avec une verve rythmique qui précipitait les pulsations du cœur et enlaçait l'âme haletante d'une étreinte éperdûment passionnée.

Il y aurait bien d'autres moments merveilleux à retenir en ces trois soirées d'émotions artistiques de rare qualité; mais je me borne à noter celui-ci qui a été particulièrement émouvant.

Félicitations au comité du Cercle et spécialement à M. Myrvel Schleisinger, — sa cheville ouvrière, — pour nous avoir offert ces belles soirées. M. K.

— La troisième séance de musique de chambre donnée par MM. Bosquet, Franck et Loevensohn lundi dernier, a été marquée par une homogénéité d'exécution qui nous a fait grand plaisir. Le programme promettait une nouveauté, la *Sonate* pour violoncelle et piano de M. Auguste Deboeck. Malheureusement, nous ne savons pour quelle cause, cette première audition a été remise au 11 décembre prochain.

Au lieu de cette œuvre, M. Loevensohn a joué avec beaucoup de finesse les *Variations* pour violoncelle et piano de Mendelssohn.

La séance commençait par la *Seizième Sonate* en *mi* bémol de Mozart. Quelle délicieuse fraîcheur dans cette musique simple et gracieuse! Peut être M. Franck aurait-il pu y mettre plus de grâce encore et de légèreté. A côté de cette page de l'ancien temps, et faisant un contraste violent, figurait le *Trio* de Dvorak en *fa* mineur, op. 65.

Félicitons MM. Bosquet, Franck et Loevensohn pour leur interprétation simple et large de l'adagio. Les autres parties ont été également bien exécutées, mais elles n'offrent pas le même intérêt soutenu que l'adagio. Quant au finale, *allegro con brio*, c'est le morceau le moins bien venu de cette œuvre. P. M,

— La Société de bienfaisance des Missions du Congo avait organisé une séance orchestrale, le 1er décembre dernier, sous la direction de M. de Loos, de Tournai. La pièce de résistance du programme était le *Désert* de Félicien David, qui n'avait pas été entendu ici depuis sa dernière exécution au Conservatoire, il y a plus de dix ans. Certaines parties ont beaucoup vieilli, mais il y a des moments d'intérêt et de curiosité.

Chose curieuse, la troisième partie, le « Lever du soleil », débute de la même façon et dans la même tonalité, *la* majeur, que le prélude de *Lohengrin* de Wagner. Or, le *Désert* a été écrit en 1844, et *Lohengrin* trois ans plus tard.

L'air de la nuit a été remarquablement chanté par Mme Birner, qui possède une très belle voix de soprano, qu'elle a fait briller d'un grand éclat dans l'air du *Freyschütz* de Weber. C'est avec grand plaisir que nous entendrons à nouveau cette gracieuse cantatrice.

De l'orchestre, moins nous en parlerons, mieux cela vaudra; mal dirigé, manquant d'ensemble et de répétitions, les différentes parties de l'œuvre de Félicien David s'en sont grandement ressenties. Il en a été de même d'une *Symphonie* de Haydn, jouée au début du concert.

M. Philippe Mousset, qui prêtait son concours à cette séance, a joué avec sûreté et intelligence le *Concerto* pour piano d'Edouard Grieg.

Ici encore, l'orchestre lui a fait beaucoup de tort. P. M.

— MM. Hannon, clarinettiste solo des concerts Ysaye, Scheers, flûtiste, Piérard, hautboïste, Mahy, corniste, et Moulaert, pianiste, ont eu l'excellente idée de fonder un cercle en vue de l'exécution des œuvres pour instruments à vent et piano, littérature musicale fort peu connue du public.

Leur première séance a eu lieu mardi dernier, à la salle Erard. Le programme ne présentait aucune œuvre d'un caractère bien saillant, si ce n'est l'exquis *Trio* de Beethoven pour deux hautbois et cor anglais.

Supérieurement exécuté par MM. Piérard, A. et B. De Busscher, il a valu à ces vaillants artistes, dignes élèves de l'excellent professeur du Conservatoire M. Guillaume Guidé, de chaleureux applaudissements.

Un *Trio* pour flûte, violoncelle et piano de Haydn, une *Sonate* pour flûte de Bach et le beau *Trio* pour violon, cor et piano de Brahms complétaient le programme.

MM. Leo Soubre, violoncelliste, et Maurage, violoniste, prêtaient leur concours pour l'exécution des œuvres de Haydn et de Brahms.

P. M.

Concerts annoncés : CONCERTS YSAYE. — Dimanche 10 décembre, à l'Alhambra, à 2 h., sous la direction d'Eugène Ysaye et avec le concours de Mlle F. Litvinne et de M. Raoul Pugno. Programme : Symphonie en *si* bémol de Schumann; Concerto pour piano et orchestre d'Alexis de Castillon, joué par Raoul Pugno; Mort d'Isolde de R. Wagner, chantée par Mlle Litvinne; Fantaisie pour piano et orchestre, par Th. Ysaye, jouée par M. Raoul Pugno; Scène finale du Crépuscule des Dieux, chanté par Mlle Litvinne.

— La quatrième séance de musique de chambre donnée par MM. Bosquet, Frank, Loevensohn, aura lieu lundi 11 décembre, à 8 h. ½ du soir, à la salle Erard, 4, rue Latérale. — Places chez J. B. Katto, rue de l'Ecuyer, 52.

— Maison d'Art, mardi 12 décembre, à 8 h. ½ du soir, première séance de musique de chambre, organisée par Mlle H. Eggermont, pianiste, et M. Arthur Moins, violoniste, avec le concours de Mme Feltesse-Ocsombre, cantatrice, M. Bouserez, violoncelliste, et M. Fr. Rasse, compositeur. Programme : 1. Sonate en *mi* no 3, piano et violon (Bach); 2. Mélodies : *a*) Lied, *b*) Berceuse, avec accompagnement de piano, violon et violoncelle (Julien Simar); 3. *a*) Albumblatt (Wagner), *b*) Prélude en *mi* (Bach), pour violon; 4. Mélodies : *a*) L'Angelus, op. 6; *b*) Le chant du Cygne, op. 40; *c*) Si tu savais, op. 42 (Edgar Tinel); 5. Trio en *fa*, op. 18, pour piano, violon et violoncelle (Saint-Saëns).

— Maison d'Art. Le jeudi 14 décembre, à 8 h. du soir, séance du Quatuor Zimmer, Dubois, Lejeune et Dœhaerd. Programme : 1. Quatuor en *ré* mineur no 15 (Mozart); 2. Trio à cordes en *ut* mineur, op. 9 (Beethoven); 3. Premier Quatuor en *la* majeur (A. Borodine).

CORRESPONDANCES

BERLIN. — Il y a donc des modes dans les répertoires des virtuoses comme dans la façon de porter des moustaches et l'impériale ? Deux jours de suite, nous avons eu à peu près le même programme de violon : *Concerto* de Dvorak et *Caprice* de Guiraud, ce dernier morceau déjà donné par Debroux, Ysaye et Marteau. C'est Serato qui a joué, le premier, ces élucubrations.

Beaucoup d'acquis et d'expression, ce jeune violoniste italien. Le son n'est pas très grand, malheureusement. La même observation s'applique également à M. Verbruggen, de Londres, qui jouait le lendemain. Celui-ci est plus froid, mais ne manque pas d'autorité. Il s'était adjoint comme chef d'orchestre M. Henry Wood directeur des concerts du Queen's Hall. Le nom de M. Wood nous était connu, et c'est avec curiosité que le public berlinois attendait son apparition au pupitre. L'impession a été excellente, car M. Wood possède une précision, une fermeté remarquable. Il a dirigé l'ouverture des *Meistersinger* et une suite (*Casse-Noisette*) de Tschaïkowsky, assez insignifiante d'idées, mais sonnant bien.

On reverrait avec plaisir M. Wood avec un grand programme symphonique et dans une salle moins sonore que la Sing Akademie, où les cuivres modernes éclatent un peu trop.

Le superbe Quatuor bohémien nous est revenu, comme chaque hiver. Il jouera quatre fois. Le premier soir, j'ai assisté au *Quartette no 1* de Schumann, que les Tchèques enlèvent d'une façon vraiment merveilleuse. Si Joachim et ses partenaires sont inimitables dans les derniers quatuors de Beethoven, les Bohémiens sont, à mon sens, supérieurs dans ce quatuor de Schumann, qu'ils tiennent, du reste, en prédilection. A leur programme, il y avait encore un *Quintette* de Dvorak, avec le pianiste italien Consolo. Cet artiste a donné précédemment une soirée où il m'a paru excellent musicien, mais virtuose un peu sec. Le même soir que les Tchèques, Risler donnait un récital Beethoven qui a eu grand succès, d'après ce qu'on me rapporte.

Le Dr Wüllner continue la série de ses *Lieder-Abende*. Dans le classique, il excelle à déclamer Schubert (*La Belle Meunière*). Dans la partie moderne, j'ai entendu quelques mélodies de Weingartner marquées d'un cachet délicat et parfois bizarre. Autant la *Chanson du Tisserand* (poème de Carmen Sylva) est touchante et amère, autant des inventious comme la « chasse aux mites ! » sont étranges. J'admire la résistance de Wüllner, qui chante de huit à dix heures et demie sans presque cesser, et toujours de mémoire, et se prête encore à des *bis* et suppléments quand on le désire.

Scheidemantel a donné aussi une soirée de *Lieder*, dont le texte était de Gœthe et la musique de Schu-

ert. Cette façon de sélection, qui devient à la mode ci, m'échappe un peu. Il n'y a pas plus de raison e choisir dans Schubert les textes de Gœthe xclusivement que de chanter seulement les ıélodies écrites en mineur ou à trois temps. Le uccès de Scheidemantel a été grand et mérité; ourtant, le Wagner à la scène convient à son enre de talent bien mieux que le *Lied* au piano, ù les oppositions de nuances trop vives ne sont as de mise.

Un élève de Berlioz, voilà qui n'est pas ordiaire. C'est du moins la qualité que se donne, en ne longue biographie, M. Asger Hamerik, comositeur danois, ancien directeur du Conservatoire e Baltimore. M. Hamerick est un quinquaénaire de belle apparence, qui conduit ses œuvres rchestrales avec aisance. Mais, malgré tout ce u'il nous apprend concernant ses relations avec Berlioz, Liszt et Bülow, on chercherait en vain ans sa musique un écho de la période romanque. Ses symphonies et trilogies, avec leurs ıèmes modestes, leurs développements timorés, eur allure vertueuse, rappellent plutôt l'honoable musique de l'honnête M. Reber, de l'Institut. Et, chose curieuse, les œuvres de M. Hamerik ne ontiennent aucune trace de cette couleur locale, ui caractérise les musiciens scandinaves, à défaut 'autres qualités. Je ne vois vraiment de *berliozien* ue les titres des morceaux : *Symphonie majestueuse*, *llegro penitente*, *Trilogie juive* pour orchestre (?). Il encore à son actif sept symphonies, dont une our archets seuls, cinq opéras, dont un *sans aroles!* L'accueil fait à M. Asger Hamerik a été roid et poli; on a été plutôt étonné de ce déballage de titres extraordinaires, couvrant des choses ui l'étaient si peu.

Au dernier concert Nikisch, rien de nouveau, si e n'est deux petites pièces d'orchestre du compoiteur russe Ritter : *Vendredi-Saint* et *Fête-Dieu*. Plutôt banales, ces deux pièces, sans prétention u reste. Dans la première, il y a un choral d'un rocédé archi connu, et la seconde rappelle un eu, par le coloris, le *Carillon de l'Arlésienne*. Quand n veut absolument toucher à l'orchestre, sans ouvoir composer soi-même rien de sortable, on ıstrumente la musique de Bach, qui ne peut pas mpêcher ces profanations. Ainsi a fait M. Esser vec une *Toccata* pour orgue. On avait l'excellent rgue de la Philharmonie, on avait sous la main Reimann, Irrgang et d'autres bons organistes. Mais Nikisch a préféré jouer la version Esser 'une pièce d'orgue pour orchestre avec clarinettes t trombones compris. Ces choses-là ont un effet ésolant et irritant. Heureusement qu'il y avait, près cette *gaffe*, la *Symphonie pathétique* de Tschaïowsky, où l'excellent chef d'orchestre a montré e nouveau toute sa maîtrise. Le soliste du conert était M. Kreisler, violoniste viennois. Il a oué prestement et finement le *Concerto* de Menelssohn. La sonorité est petite, mais le mécaisme remarquable. S'il y a une hiérarchie dans les violons, M. Kreisler me paraît appelé à succéder à Sarasate.

Cette semaine va commencer la série des concerts d'abonnement fondés par M. Löwenstein. L'orchestre est de formation nouvelle et changera de chef à chaque séance. M. Lamoureux ouvrira la série. M. R.

BRUGES. — La Société ces Concerts du Conservatoire a inauguré le 30 novembre une nouvelle série de concerts, avec le concours du renommé pianiste Arthur De Greef. L'aspect de la salle, garnie d'un public élégant, attentif, aussi nombreux que jamais, a prouvé une fois de plus que l'institution des concerts classiques a bien pris racine ici.

Le programme portait, d'abord, une *Symphonie* en *mi* bémol de Haydn, ravissante de grâce simple, de saine naïveté, et dans l'exécution de laquelle on eût voulu plus de délicatesse. Venait ensuite le *Concerto* en *ut* mineur pour piano et orchestre, une de ces nombreuses œuvres que Mozart écrivit pour son usage personnel, et que bien peu d'artistes de son temps étaient de force à jouer. Ecrit à Vienne en 1786, le *Concerto* en *ut* mineur est d'une inspiration charmante, avec cette abondance d'idées mélodiques qui caractérisait en Mozart le musicien de droit divin. Il y a là un *larghetto* admirable, qui forme un délicieux dialogue entre le groupe des instruments à vent et le piano.

M. De Greef y a été parfait, alliant une impeccable sûreté du rythme à la suprême élégance du phrasé, faisant chanter le clavier avec une distinction de style qui n'avait d'égale que la divine beauté des mélodies du maître de Salzbourg.

La deuxième partie du concert débutait par l'adorable *Symphonie inachevée* de Schubert, où l'orchestre, à part d'intempestifs éclats des cuivres, a été excellent, avec de fines nuances et un bon ensemble. Pour finir, l'ouverture de *Genoveva*, une des meilleures de Schumann, très impressionnante avec ses accents profondément dramatiques.

Dans cette seconde partie encore, M. De Greef a tenu le public pendant une demi-heure sous le charme de sa prestigieuse virtuosité, donnant d'abord une interprétation émouvante et sentie des *Variations sérieuses* de Mendelssohn, une des pages capitales de l'œuvre pianistique de ce maître, d'un *Largo* de Bach, de spirituelles piécettes de Scarlatti, enfin du superbe *Scherzo* en *si* mineur de Chopin.

L'éminent pianiste y a déployé toutes les ressources de son impeccable technique, unies à toute la poésie de son âme d'artiste. Le public lui a fait fête, et l'a chaleureusement ovationné.

Le deuxième concert aura lieu le jeudi 21 de ce mois, et sera consacré à l'exécution intégrale d'*Orphée*, avec Mmes Raick (Orphée), Birner (Eurydice) et Mlle Bernard (l'Amour). L. L.

COURTRAI. — La Société philharmonique a donné dimanche dernier son grand concert annuel, qui a obtenu un succès extraordinaire et mérité.

Elle avait fait appel au concours de Mme Feltesse-Ocsombre, de M. Vander Goten, baryton, et de M. Laoureux, violoniste; le choix était vraiment on ne peut plus heureux.

Mme Feltesse-Ocsombre, dans un air de Boïeldieu et la dramatique chanson du Saule d'*Otello* de Verdi, comme dans la ravissante *Berceuse* de Mozart, qui fut bissée; M. Vander Goten dans l'air de *Henri VIII* de Saint-Saëns et *Les Gas d'Irlande* d'A. Holmès, enfin le duo des *Pêcheurs de Perles* de Bizet, par les deux excellents chanteurs ensemble, ont été acclamés par un public qui n'a pas souvent l'occasion de pareil régal artistique. Quant à M. Laoureux, on a fort admiré sa belle qualité de son, son style élevé, sa justesse parfaite dans la *Folia* de Corelli, la *Rêverie* de Schumann, une *Gavotte* de Bach et l'*Abeille* de Bohn.

Les artistes ont été excellemment accompagnés par M. Devreese, professeur de piano à Courtrai.

La Société philharmonique avait quatre numéros au programme; nous avons surtout apprécié l'interprétation de l'*allegro* de la *Symphonie* en *ré* de Beethoven (no 2) et l'ouverture de la *Grotte de Fingal* de Mendelssohn, deux transcriptions pour harmonie dues à la main experte du directeur de la Société, M. Charles Vandesteene, un amateur aussi distingué qu'infatigable, qui a dû réaliser de vrais tours de force pour parvenir à une telle exécution dans une salle, avec une phalange d'artisans. Le *Songe d'une nuit d'été* de Thomas et les *Diamants de la Couronne*, deux fantaisies de moindre valeur musicale, ont néanmoins fait beaucoup de plaisir au public. Salle bondée et succès sur toute la ligne.

I. Z.

GENÈVE. — Le deuxième concert d'abonnement a eu lieu avec le concours de Mlle Cécile Ketten, cantatrice, laquelle, outre le *Songe d'Iphigénie* de Gluck et une scène de la *Bohème* de Puccini, a chanté quatre pièces de compositeurs genevois : G. de Seigneux, Jaques-Dalcroze, L. Ketten, P. Maurice, puis cinq *Lieder* de Schumann. Avec ce substantiel programme, la gracieuse cantatrice a remporté un grand succès, bien mérité. L'orchestre, sous la direction de M. Willy Rehberg, nous a donné une belle audition de la *Symphonie* no 3, dite *héroïque*, de Beethoven.

Au troisième concert d'abonnement, nous avons entendu le prélude et la scène finale de *Tristan et Iseult* de R. Wagner, l'entr'acte symphonique de *Messidor* de Bruneau, l'*Apprenti sorcier*, scherzo fantastique de P. Dukas, et l'ouverture du *Freyschütz* de Weber, le tout admirablement interprété. Mlle Léonora Jackson, violoniste américaine de grand talent, a joué le *Concerto* pour violon et orchestre de J. Brahms, la *Canzonetta* de Tschaïkowsky et les *Airs hongrois* de Ernst. Le succès de l'aimable virtuose a été énorme.

Nous avons eu le plaisir d'applaudir l'interprétation classique du Quatuor belge, composé de MM. Schörg, Daucher, Miry et Jacques Gaillard, lesquels, dans des quatuors de Beethoven et de Glazounow ont fait preuve d'un merveilleux ensemble et d'un sentiment artistique très pénétrant. Le *Triple Concerto* pour trois violons, avec accompagnement de piano, joué par MM. Eugène Reymond, Schörg, Daucher et Mlle M. Delisle, a été interprété d'une façon vraiment remarquable. Bravo ! messieurs les artistes! Revenez-nous bientôt!...

Le *Liederabend* donné par notre charmante cantatrice, Mme Clara Schulz, avec le concours de MM. W. Rehberg et Oscar Schulz, a obtenu une réussite complète. Au programme de cette intéressante soirée figuraient, outre des *Lieder* de Schumann, plusieurs compositions vocales de MM. O. Schulz et W. Rehberg.

Notre distingué harpiste, M. Tramonti, a donné un brillant concert avec le concours de Mme Léopold Ketten et de MM. Louis Rey et W. Rehberg, dans lequel il a fait applaudir son grand talent et sa technique hors ligne. Les partenaires de M. Tramonti ont été aussi chaudement applaudis.

L'infatigable compositeur genevois M. Jaques-Dalcroze vient de donner deux auditions successives de ses *Nouvelles Rondes enfantines*, avec un groupe de jeunes filles, un second de fillettes, un troisième de petits garçons, un quatrième de bébés; en tout deux cents exécutants. Le programme, très corsé, a été exécuté avec enthousiasme et accueilli de même. M. Adolphe Rehberg, l'éminent professeur de violoncelle au Conservatoire, a joué à la perfection *Berquinade* et *Chanson* composées spécialement pour lui par M. Jaques-Dalcroze, auquel nous adressons nos plus vives félicitations.

La première séance de musique de chambre du quatuor Rey-Rehberg a été très goûtée. Le *Trio* en *si* majeur, op. 8, de Brahms, pour piano, violon et violoncelle, la *Sonate* pour piano et violon de C. Franck ainsi que le *Quintette* op. 114 (*La Truite*) de F. Schubert ont obtenu les suffrages de tous les connaisseurs.

H. KLING.

LA HAYE. — La reprise de la *Princesse d'auberge* de Jan Blockx a été un succès aussi grand qu'inattendu : salle comble, le tableau du Carnaval *bissé*, deux rappels après le premier acte, quatre après le second, deux après le dernier, un véritable événement au Théâtre royal français de La Haye. Mme Corsetti a été acclamée dans le rôle de Rita, et Paul Gautier a fait un excellent Merlyn. En somme, une bonne exécution, de beaucoup supérieure à celle de l'année dernière. Blockx va venir diriger la seconde représentation de son œuvre.

En attendant, on annonce l'arrivée ici de M. Leoncavallo, qui dirigera une ou deux auditions de *Pagliacci* et donnera un concert composé de

agments de ses ouvrages, dans la grande salle ı Jardin zoologique, le 10 décembre, avec l'or-ıestre et les artistes du Théâtre. Le maître ita-ən restera huit ou dix jours en Hollande.

Au premier concert de la société Diligentia, l'or-ıestre du Concertgebouw d'Amsterdam a exécuté ıns la perfection, sous la direction de Men-əlberg, la *Quatrième Symphonie* de Tschaïkowsky, le rélude de *Lohengrin* et l'ouverture du *Freyschütz* ə Weber. Mme Lillian Blauvelt a chanté un air ə *Don Juan* et des *Lieder*. Elle a une jolie voix, ızouille agréablement, comme toutes les élèves ə Mme Marchesi, mais l'intonation manque de stesse et elle prononce mal. Le violoncelliste ossel, d'Amsterdam, a eu le tort de jouer un con-ərto nul et insignifiant d'un vieil amateur de La aye, M. Rescius, mais il s'est fait applaudir ıns un *Andante* de Mann et un *Scherzo* de Van oens.

Au prochain concert de Diligentia, on nous omet l'éminent pianiste Lamond, qui avait déjà it sensation en Hollande l'année dernière. Les anistes se multiplient comme les lapins; hier ıcore, une autre sommité pianistique, Harold auer a été acclamé à un récital qu'il a donné əvant une salle à demi pleine. On nous prédit ıe nouvelle invasion pendant la saison actuelle.

Un jeune violoniste belge, M. Angenot, élève Ysaye et professeur de violon à l'Ecole royale ə musique à La Haye, a eu un immense succès ı dernier concert donné dimanche par la direc-on du Théâtre, au Jardin zoologique; il a été ıppelé trois fois, après avoir joué dans la perfec-on les *Airs russes* de Wieniawski.

Ed. de H.

LILLE. — Le principal attrait de la seconde matinée des Concerts populaires était l'au-ition de M. César Thomson, le célèbre violoniste elge, que nous n'avions pas encore eu le plaisir 'applaudir à Lille.

Disons tout de suite que le succès de ce grand rtiste a été énorme, encore que nous eussions référé l'entendre dans un autre *Concerto* que celui e Goldmarck, qu'il avait choisi et qui n'a paru ue médiocrement intéressant. M. Thomson a ncore joué un bel *Adagio* de Max Bruch, une blouissante *Fantaisie* de Paganini et, pour ré-ondre aux ovations enthousiastes dont il a été 'objet, une transcription d'une *Mazurka* de Chopin, u'il a interprétée avec une perfection invraisem-ılable — j'allais dire effrayante!

Comme morceaux symphoniques, il y avait au rogramme: l'ouverture du *Carnaval romain* de Berlioz, la *Symphonie* en *si* bémol de Schumann et a *Fantaisie* en *ré* mineur de M. Guy Ropartz. Cette lernière, dont c'était la première audition à Lille, əst une œuvre extrêmement intéressante et qui, nalgré quelques réminiscences de *Tristan*, n'en est ɔas moins fort originale et ne peut que confirmer a réputation de compositeur novateur que s'est ıcquise le distingué directeur du Conservatoire de Nancy. Ajoutons que l'orchestration en est excellente, exempte de remplissages et que tout le monde y chante dans une sage polyphonie.

Sous l'habile direction de M. Ratez, l'orchestre nous a donné une bonne interprétation de ces diverses pièces. Il a délicatement accompagné le laborieux et touffu *Concerto* de Goldmarck et a bien nuancé l'ouverture du *Carnaval romain* de Berlioz.

On annonce, pour les 23, 24 et 25 décembre, trois représentations de l'*Enfant Jésus*, mystère en cinq parties, poème de M. Grandmougin, musique de M. Francis Thomé, avec le concours des principaux créateurs de l'œuvre à Paris: MM. Brémond, Gerval, Thierry, etc., etc. L'orchestre et les chœurs, composés d'exécutants des grands concerts parisiens, seront conduits par M. F. Thomé. Décors de M. Jusseaume. A. L. L.

LIÉGE. — Deux représentations de *Thaïs*, qui n'avait jamais été donnée ici, ont produit plutôt une médiocre impression. Cependant, les deux interprètes de *Thaïs*, Mlle Chambellan et M. Lafon, possèdent à suffisance les qualités physiques et les mérites vocaux pour la faire valoir; mais l'œuvre est si incolore, qu'elle aura peine à se maintenir au répertoire.

La Juive et *Samson et Dalila* ont été très favorables aux débuts du fort ténor Demeyer, un Gantois, dont la voix est solidement assise, qui a de l'expérience et complétera, avec l'excellente falcon Mlle Lyvenat, notre troupe de grand-opéra.

Spectacles annoncés: Samedi, *Les Dragons de Villars;* dimanche, en matinée, *Boccace*; le soir, *Werther* et *Philémon et Baucis*; lundi, *Le Trouvère* et *La Fille du Régiment.*

M. Martini est en négociations avec deux artistes de très grand renom pour une représentation de *Tristan et Iseult.* A. B. O.

— Liége: Salle du Conservatoire. Nouveaux Concerts, sous la direction de M. Sylvain Dupuis. Deuxième concert, le dimanche 10 décembre, à 3 h. ½ de l'après-midi. avec le concours de MM. Conrad Ansorge, pianiste et Ossip Schnirlin, violoniste. Programme: 1. Ouverture d'Iphigénie en Aulide (Gluck), avec finale composé par Rich, Wagner; 2. Concerto en *mi* bémol pour piano op. 73 (Beethoven), exécuté par M. Conrad Ansorge; 3. Concerto pour violon (Chr. Sinding), exécuté par M. Ossip Schnirlin; 4. *a*) Toccata en *do* majeur (Bach), transcription pour piano de M. Ansorge; *b*) Nocturne en *fa* dièze majeur (Chopin); *c*) Scherzo et Marche (Liszt), exécutés par M. Ansorge; 5. Ein Heldenleben (Une vie de héros), poème symphonique, op. 40 (Strauss); violon solo: M. Schnirlin.

LONDRES. — Les concerts deviennent de moins en moins nombreux à mesure que nous approchons de Noël. La semaine passée n'a pas été d'un grand intérêt. M. Wood nous a fait passer une bonne soirée avec Beethoven et Wagner. Dans la *Septième Symphonie*, M. Wood a mieux conduit les trois premières parties que le final. Ce dernier était un peu lourd et sans

rythme. Par contre, dans l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, le prélude de *Parsifal* et celui du *Vaisseau-Fantôme*, M. Wood s'est montré chef d'orchestre intelligent et habile. C'était tout à fait bien. Miss Lillian Blauvelt, très en voix, a chanté avec beaucoup d'aisance et avec style l'air d'entrée d'Elisabeth du *Tannhäuser*, puis, avec M. Andrew Black, le duo du *Vaisseau-Fantôme*. M. Black nous a charmés par une excellente interprétation de l'allocution de Pogner aux maîtres chanteurs.

F. M.

MONTE-CARLO. — Les concerts classiques de Monte-Carlo ont recommencé à la mi-novembre.

Par le sacrifice d'une centaine de fauteuils et la création d'un amphithéâtre, l'administration a obtenu une disposition de salle sinon plus jolie, au moins plus favorable à l'acoustique.

M. Jehin a retrouvé la faveur du public. Il la mérite pour l'éclectisme intelligent qui préside à ses programmes et pour la quasi-perfection de son orchestre. A la séance du 16, bonne interprétation de la *Symphonie* en *fa* nº 8 de Beethoven. *Zorahayda*, légende de Joh. Svendsen, à beaucoup plu; c'est une œuvre élégante d'idée et de facture, bien évocatrice des poésies scandinaves. Vint ensuite un fragment de *Déjanire*, la belle tragédie lyrique qui fut, l'été dernier, à Béziers, un triomphe pour Saint-Saëns. Pour finir, l'ouverture du *Roi d'Ys* de Lalo et la marche religieuse de *Lohengrin*, avec chœurs.

La pièce de résistance du second concert a été la *Symphonie pathétique* de Tschaïkovsky. Il faut louer M. Jehin de la magnifique exécution de cette œuvre. L'angoisse de la première partie, la fantaisie des deux allégros, la tristesse sombre de l'adagio, furent rendues avec intelligence et souplesse.

Succès aussi pour l'ouverture du *Tannhæuser* et la marche hongroise de la *Damnation*. Les lecteurs du *Guide Musical* savent la valeur poétique et orchestrale de la paraphrase écrite par Henri Rabaud sur un épisode du *Faust* de Nicolas Lenau, sous le titre de *Procession nocturne*. L'orchestre a fidèlement suivi toutes les intentions de cette page d'une concision lumineuse. Les chœurs du Casino se sont fait applaudir dans l'*Ave verum* de Mozart et surtout dans le spirituel madrigal de Rol. de Lassus : « Fuyons tous d'amour le jeu ».

A Nice, en attendant janvier, pour la reprise des concerts Decourcelles, nous n'avons que l'opéra. Honorables soirées de *La Juive*, des *Huguenots*, d'*Hamlet*, grâce à Mmes Fierens, d'Hailson, MM. Duc et Simon, grâce aussi au bon orchestre de M. Rey.

JEAN NUIT.

NANCY. — Le deuxième concert du Conservatoire nous a procuré le plaisir d'entendre et d'applaudir M. Sylvain Dupuis comme chef d'orchestre et comme compositeur. L'ouverture d'*Euryanthe*, placée en tête du programme et jouée avec beaucoup de franchise et de charme, a tout suite disposé favorablement la salle, dont la sy pathie a été pleinement gagnée à M. Dupuis apr l'audition de la *Symphonie* en *ut* majeur de Beeth ven. Il l'a dirigée avec une extrême simplicit tout à fait « à la Haydn »; l'*andante*, en particuli qui a été joué dans un mouvement notableme plus lent que celui auquel nous sommes habitué a pris de la sorte un cachet un peu archaïque vieillot qui ne manquait pas de charme et piquant; après le finale, enlevé avec autant de br que de précision, M. Dupuis a été salué par l applaudissements unanimes d'un public fo réservé d'habitude, surtout en présence des sy phonies classiques.

Venaient ensuite deux œuvres originales M. Dupuis, une paraphrase symphonique s *Macbeth* et une scène lyrique pour solo, chœurs orchestre, *Judas*. Disons tout de suite que ces de compositions savantes et fortes ne se sont p seulement imposées à l'attention et à l'estime notre public par leur caractère de probité arti tique et leurs qualités dramatiques, mais qu'ell ont produit, la seconde surtout, une forte émotio une impression presque physique sur la salle. L qualités mêmes de cette musique nous font regrett que M. Dupuis ne nous ait fait connaître qu'un se côté de son talent, et le plus austère certainemen Les remords de Macbeth après le meurtre Duncan, les remords de Judas Iscariote après trahison, tels sont les sentiments qu'il s'est plu évoquer musicalement : il a épaissi autour de no les ténèbres de l'horreur et du désespoir sans u éclaircie, sans un instant de répit. Lorsque vers fin de la cantate de *Judas*, une sorte d'hymne tr doux et quasi religieux s'est épanoui après l explosions de désespoir et d'angoisse du traîtr tout le monde a ressenti une véritable impressio de soulagement et de délivrance. L'effet, éviden ment voulu et préparé par le compositeur, est tr puissant. Je me demande si, psychologiquemen il est tout à fait justifié et jusqu'à quel point il e logique de faire mourir Judas pour ainsi dire « e beauté », avec la vision glorieuse du martyre d Jésus. Je crois bien que si M. Dupuis avait voul être tout à fait sincère, il aurait, bon gré mal gr dû rester « noir » jusqu'au bout. Il faut bien dir d'ailleurs, que M. Dupuis se trouvait aux prise avec une matière singulièrement ingrate. Je n crois pas que le sujet de *Judas* soit mauvais en s au point de vue musical. Il me semble, au co traire, qu'en le traitant d'une façon symbolique, la façon d'Ibsen, par exemple, dans *Empereur Galiléen*, il eût été possible d'en tirer des moti intéressants aussi pour le musicien. Malheureuse ment, la cantate qui a servi de texte à M. Dupui est, au point de vue de l'invention comme du style sans originalité et de bien mince valeur poétique en sorte qu'il était difficile, sans doute, au compo siteur d'en tirer meilleur parti qu'il ne l'a fait Somme toute, je le répète, et malgré une certain

monotonie, l'œuvre de M. Dupuis est fort intéressante à connaître, et le public nancéien lui a témoigné par un chaleureux accueil sa reconnaissance et l'estime où il le tient.

Le *Carnaval à Paris* de Svendsen, une œuvre étincelante d'esprit, d'humour, et de je ne sais quelle ironie triste, terminait brillamment cet intéressant concert. H. L.

PAU. — Avec l'inauguration du nouveau Palais d'hiver, le mouvement musical ici a pris une nouvelle impulsion. Non seulement, il y a au théâtre une troupe excellente d'opéra-comique où figurent Mme Jane Mérey, MM. Leprestre et Bouvet, mais une large place sera faite, pendant la saison, aux concerts classiques. Ils seront au nombre de quinze et commenceront le 19 décembre, sous la direction de M. Jules Lecocq. Outre les symphonies des maîtres anciens et les pages classiques de Saint-Saëns, Berlioz, César Franck, etc., M. Lecocq compte donner la *Symphonie* en *si* bémol d'Ernest Chausson à son premier concert, puis la *Suite d'orchestre* n° 3 de Tschaïkowsky, la *Fantaisie* en *ré* majeur de Guy-Ropartz, une *Suite* dans le style ancien de Paul Chabeaux, *Carnaval norwégien* et *Zorahayda* de Svendsen, *Médée* de Vincent d'Indy, la *Symphonie* en *ut* mineur de Jadassohn, la *Symphonie* de Lalo, *Chanson et danses*, op. 50, de Vincent d'Indy, la *Procession nocturne* d'Henri Rabaud, les variations sur des *Airs angevins* de Lekeu, les *Noces d'Olaf* d'Alex Ritter, *Carnaval de Pesth* de Liszt, et probablement la *Mer* de Paul Gilson. Voilà un superbe programme. Aux concerts se feront entendre Mmes Dyna Beumer, Marignan, Flahaut de l'Opéra.

SAINT-PÉTERSBOURG. — La Société impériale de musique a donné son premier concert de la saison, entièrement consacré à la mémoire de Chopin, avec le concours du grand pianiste Emile Sauer, qui a exécuté le *Concerto* en *mi* mineur et y a obtenu un joli succès, en dépit de la pauvreté orchestrale du finale.

Au second concert de la même société, c'est le jeune Joseph Hoffmann qui a été le soliste. Son interprétation du *Concerto* en *ré* mineur de Rubinstein (qu'il a déjà joué il y a deux ans), a été très brillante, sans cependant mériter l'enthousiasme de parti-pris du public, qui voit surtout en Joseph Hoffmann le dernier élève du célèbre Rubinstein. Incontestablement, M. Hoffmann a un joli talent, mais il ne sied certes pas d'établir de comparaison avec son génial maître!

A ce même concert, M. Fidler, chef d'orchestre, a fort bien dirigé une ouverture (op. 124) de Beethoven, le *Rouet d'Omphale* de Saint-Saëns, l'ouverture d'*Obéron* et la *Deuxième Symphonie* de Brahms. Le public insuffisamment musical de Saint-Pétersbourg a accueilli avec indifférence cette œuvre superbe.

La direction de Saint-Pétersbourg engageant les solistes également pour Moscou, le second concert de la Société impériale dans cette ville s'est donné aussi avec le concours d'Emile Sauer, dans le *Concerto* de Sgambatti, concerto très pianistique, mais ennuyeux et véritablement trop long.

Mme Thérèsa Careno a paru au troisième concert et elle a remporté un succès énorme. Succès identique pour son concert particulier, dont le programme comportait : *Toccata et Fugue* en *ré* mineur Bach-Tausig ; *Sonate* op. 53, Beethoven; *Sonate* op. 22, Schumann; *Polonaise* op. 44, Chopin, et différentes œuvres de Rubinstein et Liszt. Bis et ovations interminables. Emile Sauer avait aussi, quelques jours auparavant, donné un très intéressant récital. Son interprétation magistrale de la *Cinquième Sonate* de Brahms lui a valu un triomphe.

W...

VERVIERS. — Les Nouveaux Concerts viennent d'inaugurer leur saison d'hiver. A Verviers, comme dans beaucoup de villes belges, la musique et les musiciens sont au dépourvu d'une salle de concerts digne de ce nom. Nos grandes auditions se donnent habituellement au théâtre, au cirque, à quelque salle de gymnastique désaffectée pour un soir et momentanément élevée à la dignité de *fonhall*. Nos concerts symphoniques sont contraints d'errer d'estrade en estrade à la recherche d'une hospitalité artistique acceptable. Maintes tentatives pour mettre la musique dans ses meubles ont échoué. Récemment, on a édifié une nouvelle école de musique. L'occasion était unique, moyennant une légère modification de plan et sans grande majoration de subside, pour réaliser le desideratum suprême des mélomanes et les combler à perpétuité. En dépit de toutes les suggestions, on a inventé de faire trop et pas assez, en dotant l'école nouvelle d'une salle d'audition de résonance assourdissante, insuffisante comme enceinte de concert, trop vaste pour les nécessités de l'école elle-même.

Cette incommodité, cette instabilité de domicile n'est pas sans nuire gravement à nos entreprises musicales sérieuses, déjà fort précaires par elles-mêmes, et que le public honore de plus de consi-

dération platonique que d'aide effective. Il faut l'opiniâtreté de M. L. Kefer, son crédit auprès des exécutants et des mécènes locaux pour arriver à maintenir malgré tout l'institution remarquable des Nouveaux Concerts.

Le grand artiste R. Pugno a remporté un succès plus considérable encore que précédemment à la Société d'harmonie. Dans le *Concerto* nº 4 de Saint-Saëns, dans des pièces de Chopin, de Hændel, de Schumann, l'illustre interprète, tout en gardant à chaque maître son génie propre, a fait preuve, tour à tour, de fougue et de puissance, de charme et de poésie, de délicatesse et de la plus captivante virtuosité. Son exécution magnétique a le don d'émouvoir irrésistiblement.

Mme Feltesse-Ocsombre, fort goûtée du public et fort applaudie, a fait valoir très agréablement des mélodies de Cui, Borodine et Mozart.

Dans la *Symphonie italienne* de Mendelssohn, le *Carnaval* de Dvorak, la *Polonaise* de Weber, orchestrée par Louis Kefer, la vaillante phalange instrumentale des Nouveaux Concerts a manifesté ses coutumières qualités de chaleur, de verve et d'entrain. J. F.

NOUVELLES DIVERSES

Il est intéressant de connaître l'opinion de la presse étrangère sur le talent de notre charmante et éminente virtuose Clotilde Kleeberg, qui, après une tournée fructueuse en Allemagne, vient de se faire entendre à Vienne, à la Société des Concerts du Conservatoire, où elle exécuta le *Concerto* en *sol* majeur de Beethoven.

Voici ce qu'écrit le célèbre critique Edouard Hanslick dans la *Nouvelle Presse libre* de Vienne : « une des grandes attractions de ce concert était le *Concerto* en *sol* majeur de Beethoven, interprété par Mlle Clotilde Kleeberg. Il y a longtemps que nous n'avions entendu ce *Concerto*; mais aussi nous n'aurions pu l'entendre exécuter d'une façon plus exquise. Tout se réunit pour faire de cette admirable artiste une grande interprète des belles œuvres : force et tendresse, esprit français et profondeur allemande. — Mlle Clotilde Kleeberg peut revenir souvent à Vienne; elle sera toujours la bienvenue. »

— Le théâtre de Nantes a dû donner hier, 9 décembre, la *Hulda* de César Franck. MM. Georges Franck, fils de l'illustre compositeur, et

Choudens, éditeur, se sont rendus à Nantes pour assister à cette soirée, une véritable solennité artistique.

— A Vienne, on annonce la première exécution en Autriche du *Lucifer* du maître anversois Peter Benoît. C'est par les soins de l'orchestre et des chœurs des *Gesellschaftsconcerte* que cette exécution a été préparée.

— La direction du théâtre du Caire publie le programme de sa prochaine saison. Il comprend trois premières importantes : *Tristan et Iseult* de R. Wagner, *Falstaff* de Verdi et *Princesse d'Auberge* de J. Blockx.

— On vient d'exposer à Weimar les projets pour le monument de Franz Liszt. Soixante-huit artistes ont pris part à ce concours. Trois sculpteurs célèbres. MM. de Zumbusch (Vienne), Begas (Berlin) et Hildebrandt (Munich) forment le jury; ils feront connaître prochainement leur décision.

NÉCROLOGIE

On annonce la mort à Paris, à soixante-dix ans, de M. Delphin Balleygier, compositeur et critique musical qui collabora à diverses publications, notamment au *Progrès artistique*. En dernier lieu, il exerçait avec beaucoup d'activité et de dévouement les fonctions de secrétaire général à la Société des Compositeurs de musique.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉRO 50

VOLUME XLV

17 DÉCEMBRE 1899

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central,** rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon; M. Gauthier, kiosque N° 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 50. 17 décembre 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — A. WILFORD — WILLIAM CART — MARCEL DE GROO — L. LESCRAUWAET — J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

LES CONCERTS EN FRANCE
pendant le XVIIIe siècle

(SECONDE PARTIE)

(Suite. — Voir le dernier numéro)

VI

Entre toutes les innovations que le temps et le génie des maîtres introduisent de génération en génération dans l'art musical, l'accroissement numérique de l'orchestre et l'adoption de nouveaux instruments ont à toutes les époques excité la défiance et l'opposition d'une notable partie du public. De même qu'en 1677 La Fontaine se plaignait qu'il fallût désormais « vingt clavecins, cent violons pour plaire », — de même qu'en 1876 les habitués des Concerts Pasdeloup sifflaient, à la simple vue, l'entrée des instruments supplémentaires venant compléter l'orchestre pour la marche funèbre du *Crépuscule des dieux*, — de même, vers 1740, se trouvait-il des amateurs et des critiques pour déplorer amèrement le bruit et le « mauvais goût » des concerts. L'un s'exprimait en vers :

> Nos concerts ne nous touchent plus
> Si le monstrueux assemblage
> De vingt instruments superflus
> N'y fait un bachique tapage (1).

Un autre, en simple prose, accusait de tout le mal les grands concertos, dans lesquels on se jetait « à corps perdu ». Il y en a de beaux, concédait-il, « mais ils ont mis notre jeunesse dans le goût du bruit et du grand bruit, et l'on y perd certainement du côté de la délicatesse, de l'élégance et de la sensibilité. Ce goût devient malheureusement si général, qu'on peut dire que le bon goût est fort gâté, et qu'à force de donner dans les difficultés, dans la bizarrerie et dans l'extravagance, sous prétexte de nouveauté, nous n'avons plus qu'un pas à faire pour tomber dans la barbarie » (2).

La barbarie n'était pas loin, en effet, mais nullement du côté où l'écrivain la cherchait ; elle se révélait dans l'engouement que la société polie manifestait pour les instruments champêtres, précisément dans le moment où la constitution d'une école française de violon et les progrès naissants de l'orchestre symphonique semblaient devoir diriger les amateurs vers une meilleure conception de l'art. En attendant que Marie-Antoinette fît installer une vacherie à Trianon, les princesses de la cour de Louis XV se costumaient en pseudo bergères pour jouer de la musette

(1) *Mercure*, octobre 1739, p. 2355.
(1) *Mercure*, août 1738, p. 1736.

et de la vielle; ces pauvres engins musicaux devenaient, sous le pinceau des Nattier, des Drouais, l'accessoire de leurs portraits, et, par la force de la mode, ils envahissaient tous les salons, tous les boudoirs. Pour suffire à la demande, les facteurs détruisaient de beaux luths anciens, qu'ils métamorphosaient en vielles; les enseignes de leurs boutiques étaient *à la Vielle royale, à la Musette de Colin, à la Belle vielleuse* (1). Bâton cadet s'appliquait à perfectionner la vielle, en y ajoutant trois touches (2); la musette, cependant, plaisait davantage aux femmes, parce qu'elle « effaçait dans sa parure tous les autres instruments », et qu'elle comportait l'addition de pompons, de franges et de rubans (3). L'on croyait, en l'écoutant, se reporter à « ces temps fortunés où les Pasteurs pour plaire à leurs belles, et pour les engager, unissoient la voix à ses sons doux et flatteurs », et l'on se sentait « un foible étonnant pour la bergerie » (4).

Tout une littérature surgissait, où se combinaient des mélanges d'une ou de plusieurs vielles, d'une ou de plusieurs musettes, avec des tambourins, des flûtes, des violons, des dessus et basses de viole. Baptiste Anet, le violoniste, n'avait pas dédaigné d'écrire en ce genre deux recueils de pièces dédiées à l'un des plus fameux virtuoses sur la musette, Colin Charpentier (5). Les « plus beaux airs » de l'opéra de *Jephté* étaient « ajustés » par Chédeville le cadet, qui donnait de son crû des livres d'*Idées françoises*, d'*Amusements champêtres*, d'*Amusements de Bellone*, de *Galanteries amusantes;* Chédeville l'aîné multipliait les *Duos galants*, et Boismortier, qui n'avait, disait-on, pas son pareil pour les pièces « aisées, simples et agréables », publiait les *Loisirs du bercail* (1). Les maîtres qui enseignaient à jouer de ces instruments, — les Hotteterre, les Chédeville, les Danguy, les Bâton, Colin Charpentier, Ravet, Belleville, — étaient « mieux récompensés de leurs travaux que les meilleurs organistes » (2). Danguy et Charpentier portaient la vielle et la musette jusqu'au Concert spirituel, où les 24 et 25 décembre 1731, 1732, 1733, ils exécutèrent des airs de noëls populaires, arrangés par eux-mêmes ou par Corrette, avec accompagnement d'orchestre; et les ennemis de la « musique bruyante » étaient ravis de pouvoir opposer au « charivari des sonates » ces airs anciens, qui « plaisent toujours aux oreilles sensibles aux agréments simples de la nature » (3).

C'était faire acte de courage que d'oser se raidir contre un entraînement si général; le timide Ancelet, qui ressentait pour les instruments champêtres une médiocre sympathie, craignait « d'indisposer la multitude de leurs partisans », en ne leur rendant « que faiblement justice »: car, disait-il, « tout ce qui est soutenu par la mode est non-seulement à l'abri de tout reproche, mais ceux qui y résistent sont exposés à la risée publique » (4). Quelques amis sincères de la véritable musique osaient plus ouvertement protester; ils s'indignaient que l'on eût « arraché de la main des aveugles et des pastres » la musette et la vielle, faites pour « des villageois totalement ignares » (5). Ils demandaient qu'on reléguât « aux guinguettes » ces

> Instruments grossiers, maladroits,
> De qui le rustique langage
> Prouve qu'ils sont faits pour les bois.
> Et pour les fêtes de village (6).

(1) C. Pierre, *les Facteurs d'instruments de musique*, p. 84 et suiv. — *Colin* désigne ici le joueur de musette Colin Charpentier.

(2) Il fit réaliser son invention par le facteur François Feury ou Fevry.

(3) Ancelet, *Observations sur la musique*, p. 32.

(4) *Lettres sur les hommes célèbres*, etc., (par Daquin), t. I, p. 152.

(5) *Deuxième œuvre de M. Baptiste Anet contenant deux Suites de pièces à deux musettes qui conviennent à la flûte traversière, hautbois, violon, comme aussi aux vielles. Se vend à Paris, chez l'auteur*, etc., 1726. — *Second œuvre de musettes par M. Baptiste, ordinaire de la musique du Roy, etc. Se vend à Paris, chez le Sr Boivin*, etc., 1730.

(1) *Les loisirs du bercail ou simphonies pour une musette ou vielle et un violon, sans basse, par M. de Boismortier.*

(2) Ancelet, p. 31.

(3) *Mercure*, décembre 1746, t. II, p. 165.

(4) Ancelet, *Observations*, p. 31.

(5) *Lettre de M. l'abbé Carbasus... sur la mode des instruments de musique* (1739), p. 11 et 37.

(6) *Mercure*, août 1738, p. 1721, et octobre 1739, p. 2355.

Une curieuse estampe anonyme, intitulée *Nouveau Parnasse lyrique*, représentait une double rangée de dames et de gentilshommes jouant de la vielle, de la musette, de la serinette, du tambourin, du galoubet, sur l'escarpement d'un mont Parnasse couronné par un âne brayant (1).

D'autres amateurs savaient heureusement s'élever plus haut dans la culture musicale, et concevoir de l'art un idéal différent. Au premier rang se distinguait personnellement le prince d'Ardore, ambassadeur des Deux-Siciles, qui jouait bien du clavecin et qui réunissait, pour des concerts exquis, dans l'ancien logis de Law, place Vendôme, Mlle Fel, Mme Vanloo, Jéliotte, le violoniste Cupis, le flûtiste Blavet (2). Chez Mme de Lauraguais, l'on entendait encore le même Blavet, cheville ouvrière des grands et des petits concerts, et que le comte de Clermont avait choisi pour diriger, avec Pagin pour premier violon, l'orchestre excellent de sa résidence de Berny (3).

Mme de Pompadour, sur la scène des « Petits-Cabinets », prenait une part active à des spectacles musicaux où l'art était simplement un moyen de s'amuser et de plaire. Imitant une ancienne fantaisie de la Reine, elle s'offrit, en 1748, le plaisir de trois concerts spirituels, qu'exécutèrent avec elle les amateurs formant sa troupe ordinaire et quelques artistes choisis dans le corps de la musique du Roi. Le duc de Luynes a pris grand soin de nous transmettre les détails de ces séances : Le jeudi saint, 11 avril, « on exécuta le *Miserere* à grand chœur de M. de La Lande; ensuite Jéliotte chanta un petit motet qu'il a composé. On chanta ensuite un motet de Mondonville qui est parfaitement beau; c'est *Jubilate Deo omnis terra* ». Le vendredi saint, il y eut « deux motets de Mondonville; l'un est *Venite exultemus*, et l'autre *Dominus regnavit.* C'est la plus belle musique qu'on puisse entendre. Entre les deux motets, le petit Chrétien a joué une sonate de violoncelle de sa composition qu'il a très bien exécutée. Ensuite, Mondonville et Guillemain ont joué ensemble plusieurs petits airs doublés, triplés et brodés avec tout l'art possible; ces duos, qui sont d'une exécution fort difficile, sont de la composition de Guillemain ». Le lundi saint, enfin, entre le *Dominus regnavit* de La Lande, et le *Magnus Dominus* de Mondonville, M. de Dampierre joua une pièce de viole de sa propre composition, accompagné par Mondonville (1).

L'imitation des programmes du Concert des Tuileries était, on le voit, fidèle : mais cette « musique latine », maigre régal de carême, attirait peu le Roi, qui n'assistait qu'à une petite partie des séances. Mme de Pompadour, abandonnant les motets à la chapelle, se hâta de revenir au menu plus affriolant des comédies et des actes d'opéra (2).

Continuant les traditions de Crozat, les financiers rivalisaient avec les princes. Le fermier général Ferrand donnait depuis 1730 environ des concerts très recherchés, dans lesquels paraissaient Mlles Lemaure, Pélissier et Duval, le chanteur Tribou, les joueurs de viole Roland Marais fils et Forqueray, le violoniste Marchand, le jeune organiste Daquin, et, au milieu d'eux, comme claveciniste, Joseph-Hyacinthe Ferrand, fils du maître de la maison, et élève de François Couperin (3).

---

(1) Bibl. nat., cabinet des Estampes. La gravure porte les signatures : *C sol ut pinxit, G ré sol sculp.*, et ce distique :

> L'ignorance et le mauvais goût
> En ce siècle règlent tout.

(2) *Mémoires du duc de Luynes*, t. IV, p. 128, et t. VI, p. 422. Mme Vanloo, à laquelle les éditeurs des *Mémoires* donnent les prénoms d'Anne-Antoinette-Christine, était fille du violoniste Giovanni-Battista Somis, et femme du peintre Charles-André Vanloo, dit Carle Vanloo.

(3) J. Cousin, *le Comte de Clermont*, t. II, p. 3 et suiv. — Louis de Bourbon, comte de Clermont, abbé de Saint-Germain des Prés, né en 1709, mourut à Paris le 16 juin 1771.

---

(1) *Mémoires du duc de Luynes*, t. IX, p. 9 et p. 11.

(2) Voyez sur ces spectacles : Ad. Jullien, *Histoire du théâtre de Mme de Pompadour, dit théâtre des Petits-Cabinets*, 1874, in-8.

(3) Sous le titre de *Souvenirs d'un octogénaire*, Maurice Bourges a publié dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, année 1845, une série de feuilletons semi-romanesques, écrits, dit-il, en 1789 par Jos.-Hyac. Ferrand; nous

Quels que fussent le luxe et l'intérêt artistique de ces brillantes soirées, celles qu'offrait un autre fermier-général, Le Riche de La Pouplinière, les éclipsaient. Mieux qu'aucun de ses rivaux de la finance ou de la cour, mieux que le comte de Clermont ou la marquise de Pompadour, mieux que l'administration du Concert spirituel, La Pouplinière savait se procurer les plaisirs les plus raffinés de l'art, en faire jouir une société nombreuse, deviner les talents nouveaux, et offrir aux compositeurs pour des auditions d'essai, un théâtre spacieux et des interprètes d'élite. Si des anecdotes connues ont fixé son nom dans la mémoire des lecteurs que charme la chronique scandaleuse du XVIII[e] siècle, l'histoire de la musique française doit lui accorder une honorable place, que d'ailleurs ses contemporains savaient définir : « Les musiciens en général, dit Ancelet, doivent être pénétrés de reconnaissance envers M. D. L. P. Il a toujours été le protecteur des Arts, et le citoyen qui a fait le mieux les honneurs de la France, en accordant généreusement des secours et sa protection non seulement aux Français, mais encore aux étrangers qui ont paru avec des talens distingués. S'il a joui lui-même du bien qu'il a fait, il a partagé ses plaisirs avec ses amis, et avec ceux qui sont en état d'entendre, de comparer et de juger (1) ».

(*A suivre.*) MICHEL BRENET.

aurions plus de confiance en leur authenticité, si nous n'y reconnaissions pas mot pour mot des passages empruntés, par exemple, aux *Mémoires* de Marmontel.

(1) ANCELET, p. 35. — Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de La Pouplinière, né à Paris en 1692, fermier général depuis 1718, mourut le 5 décembre 1762. Les *Souvenirs d'un octogénaire* disent qu'il faisait facilement les airs de brunettes », qu'il avait entre autres composé celui *O ma tendre musette,* et que Rameau, son professeur de musique, lui emprunta quelques mélodies : le menuet des *Talents lyriques,* le récit « Un roi qui veut être heureux », du *Temple de la gloire,* et la deuxième chanson d'Hébé dans *Castor et Pollux.*

CROQUIS D'ARTISTES

M[me] JEANNE RAUNAY

Je n'ai prétendu, jusqu'à présent, consacrer mon *crayon* qu'à des artistes ayant carrière faite, sinon déjà entièrement achevée. Il n'est pourtant pas sans intérêt, à mon sens, de croquer un artiste qui, pour n'en être encore qu'au premier essor (je ne dis pas au début) de sa carrière, a déjà marqué de façon définitive la voie qu'il suivra et les qualités qu'il développera et assurera chaque jour davantage. Or, tel est le cas de M[me] Jeanne Raunay, qui, quoi qu'en pensent peut-être ceux qui se souviennent de l'avoir entendue il y a quelque dix ans, commence à peine, en réalité, une carrière qui a tout son avenir devant elle. Les quelques indications que je vais donner suffiront à le montrer.

M[lle] Jeanne Richomme, fille d'un peintre distingué, petite-fille d'un graveur célèbre, était toute jeune fille quand, en 1887, on commença de l'entendre dans les salons; puis, désireuse de contribuer pour sa part au bien-être du foyer paternel, elle consentit à chanter aux Concerts de M. Lamoureux, alors à l'Eden. C'est là qu'Alfred Blau et, par lui, M. Reyer, vinrent la chercher, au moment de la reprise de *Sigurd* en 1888, quand M[me] Richard se refusa noblement à reprendre le beau rôle d'Uta, qu'elle avait créé (et préféra même quitter l'Opéra que de déchoir ainsi !).

M[lle] Raunay (elle avait pris ce nom depuis qu'elle paraissait en public) n'avait jamais appris à chanter, et, de fait, ne savait pas chanter. Bien plus, ceux qui l'engageaient, se trompant sur les apparences, voulaient se persuader, et lui persuadaient qu'elle avait une voix de mezzo-soprano, voire de contralto. Elle chanta ainsi, à l'Opéra, Uta de *Sigurd* et Amnéris d'*Aïda*. En dépit de ses qualités naturelles et d'un instinct dramatique déjà très personnel, elle ne fit aucun effet, je m'en souviens très bien, et parut n'avoir aucunement l'étoffe nécessaire pour une aussi vaste scène.

Heureusement pour sa voix, qu'on aurait infailliblement abîmée à ce régime, M[lle] Raunay, dans le courant de 1889, se maria, et quitta la scène. Elle épousa le docteur Filleau, praticien habile qui se doublait d'un amateur

distingué, et c'est ainsi, dans le courant de 1893, que le hasard la fit entendre à un vieux maître, exceptionnel, à Obin. Celui-ci démêla du premier coup l'étoffe de la jeune artiste, et la fausse direction qu'elle avait suivie jusqu'alors. Il s'offrit pour la guider, fut accepté avec transport, et M^{me} Raunay peut se dire la dernière élève d'Obin, qui jusqu'à sa mort (en 1895) remplaça pour elle toute l'éducation du Conservatoire et à qui elle a conservé un souvenir pieux.

Le fait est que la chance s'en mêlait, ce jour-là, car M^{me} Raunay devait se trouver veuve dès 1894, et cette fois, elle pouvait entreprendre, véritablement armée, cette carrière lyrique à peine entrevue. Comme une autre, qui en sortit illustre, c'est à Bruxelles que la nouvelle émule de M^{me} Rose Caron fit son dé but. M. Calabresi l'engagea à la fin de l'année 1895, et pendant toute cette saison et la suivante, elle joua et chanta avec âme, avec style, avec charme, le rôle d'Elisabeth de *Tannhæuser*, qui l'affirma désormais soprano dramatique. Entre 1896 et 1897, elle y parut quelque quarante-cinq fois. — En 1897 cependant, elle y joignit le rôle de Marguerite de *Faust*, qui ne lui convenait qu'en partie; puis ce fut, — après une excursion à Monte-Carlo dans le rôle de Dona Elvire, de *Don Juan*, — ce fut le *Fervaal* de M. Vincent d'Indy, sa première remarquable création.

Le pittoresque personnage de Guilhen, aux accents chaleureux et fiers, à la silhouette charmante, était admirablement fait pour mettre en valeur les qualités de toute sorte de M^{me} Raunay : elle y remporta le plus légitime des succès, que confirma et étendit encore, l'année suivante, la mise au répertoire de l'Opéra-Comique de cette œuvre si intéressante. Entre temps, elle s'était fait entendre, pendant toute la saison, aux Concerts Colonne, dans d'importants fragments de la *Prise de Troie*, des *Troyens*, du *Déluge*, d'*Armide* et dans le *Clair de lune* de M. d'Indy, comme aussi, occasionnellement, à Bruxelles, dans la *Sainte Godelive* de M. E. Tinel, et à Liége, dans le bel oratorio de Liszt, *Sainte Elisabeth*.

Cependant, elle n'avait toujours pas d'engagement fixe. M. Albert Carré n'avait pas cru trouver des rôles pour elle et ne l'avait pas gardée; et c'est encore dans des concerts que se passa la majeure partie de cette année 1899. Revenant à M. Lamoureux, elle fit entendre chez lui des airs de *Fidelio* et du *Freischütz*. Puis, tout récemment, répondant avec joie à l'appel de M. Reyer, elle alla donner à Marseille ces deux belles représentations, trop occasionnelles, d'*Erostrate*, où le rôle d'Athénaïs était, en effet, merveilleusement approprié à son noble et fier tempérament.

Enfin, voici que les intelligents directeurs de ce Théâtre-Lyrique qui déploie depuis deux ans tant d'activité et de goût dans la salle de l'ancienne Renaissance, MM. Milliaud frères, réalisèrent une pensée dès longtemps conçue et se l'attachèrent pour les rôles de tragédie lyrique, de grande envergure dramatique de leur répertoire. Et c'est ainsi que nous avons entendu la touchante, chaste et admirable *Iphigénie en Tauride*. Et c'est là que nous avons pu juger de la féconde carrière qui s'ouvre devant M^{me} Jeanne Raunay, cette artiste si réellement artiste, qui, à trente ans à peine, n'a vraiment que des qualités, dont plusieurs ont besoin de s'affirmer, de se développer, de prendre plus d'autorité et d'expérience, plus de fermeté de lignes, si je puis dire, mais qu'enfin ne gâte aucun de ces défauts, soit de méthode, soit de goût, qu'il est si difficile ensuite de corriger.

Elle doit ceci, outre son instinct personnel, qui ne saurait se prêter qu'à des sentiments élevés et originaux, à son étude constante de la musique sévère et forte des maîtres, de Gluck et Beethoven à Wagner et César Franck. Elle y joint ces avantages naturels dont je n'ai pas encore parlé, mais qui sont peu communs, eux aussi : une charmante beauté de blonde, un profil original, très fin et distingué, un regard pénétrant, une taille élancée et dépassant la moyenne, enfin une dignité naturelle et une grâce aimable... Ajoutez une voix chaude, bien posée, conduite avec style, d'une belle plénitude dans le grave, souple dans le haut.... Enfin, ce qui n'est pas moins visible, c'est le travail continuel et difficile à contenter auquel elle se livre, gage certain d'une autorité progressive et de la perfection prochaine.... Avais-je pas raison de dire que cette silhouette pouvait déjà se dessiner, et que c'était bien celle d'une artiste? HENRI DE CURZON.

UNE HEURE DE MUSIQUE DE CHAMBRE

PLUSIEURS de nos lecteurs de la province et même de l'étranger nous ont souvent fait remarquer qu'il existait une lacune

dans les colonnes du *Guide Musical.* (Ils sont bien honnêtes en mettant lacune au singulier.) Ces amateurs, qui, non sans juste raison, placent très haut la musique de chambre, cet idéal de la vie rêveuse et contemplative, souhaiteraient être renseignés sur la valeur des œuvres nouvelles, qui viennent à éclore souvent sans tambour ni trompette : « Vous — disent-ils en résumé — qui lisez et entendez une quantité respectable de sextuors, quintettes, quatuors, trios, sonates, etc..., dans le cours de chaque saison musicale, vous devriez de temps à autre consacrer, sous une rubrique quelconque, plusieurs lignes à la mise en lumière des compositions qui vous auraient paru les meilleures; vous nous épargneriez ainsi bien des embarras et des ennuis. Nous n'aurions pas à faire venir le plus souvent des pièces qui sont sans valeur aucune et nous ferions à coup sûr l'acquisition de celles qui nous seraient signalées par vous. »

Nos lecteurs ont peut-être trop grande confiance dans notre humble jugement, et, souvent, notre embarras sera grand pour recommander telle ou telle œuvre. Nous ferons cependant de notre mieux pour signaler à leur attention *celles qui nous auront semblé mériter qu'on les étudie.* Il est bien entendu que rien ne sera dit sur les œuvres classiques ou romantiques, que leur haute valeur recommande de longue date, telle la musique de chambre des Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Saint-Saëns, etc.... Notre objectif sera principalement de mettre en évidence les nouveautés, en narrant brièvement leur mérite, leur caractère et les difficultés plus ou moins grandes qu'elles présentent : certains renseignements sur les auteurs y seront même ajoutés. Il pourrait arriver en effet que telle œuvre recommandée par nous présentât de tels obstacles d'exécution, que les amateurs entre les mains desquels elle tomberait se trouveraient dans l'impossibilité de la jouer. Il ne faut pas se le dissimuler : la plupart des œuvres récemment composées sont si souvent compliquées, que leur interprétation exige le concours d'artistes rompus aux lectures les plus ardues.

Les notes données seront forcément brèves et présentées au fur et à mesure que telle œuvre aura été examinée et jugée digne d'être signalée.

Sous le titre : *Une heure de musique de chambre,* nous consacrerons donc aujourd'hui quelques lignes à deux pages de Paul Lacombe et de Sinding.

Nous vous avons déjà présenté la physionomie de Lacombe, ce musicien si bien doué pour la musique de chambre, dont G. Bizet avait reconnu de longue date les tendances élevées en art. Il n'a qu'un défaut, celui d'habiter la province, l'antique ville de Carcassonne, ce qui l'éloigne trop du mouvement musical. Son nouveau *Trio* (op. 90) pour piano, violon et violoncelle est traité dans un sens plus libre que le trio classique. Nous en avons déjà eu des exemples dans certaines œuvres modernes, comme le *Deuxième Trio* de C. Saint-Saëns ou la *Sonate* de César Franck pour piano et violon. Nous n'y voyons aucun inconvénient; au contraire : c'est un changement de forme qui n'exclut pas le sérieux de la composition. Ce *Deuxième Trio* est divisé en cinq parties, dont la première (*andantino tranquillo*) est une sorte de préface. D'une facture intéressante, le thème principal, d'un rythme berçant, est présenté d'abord par le violoncelle, puis repris par le violon, et les deux instruments se mêlent habilement : leurs entrelacements doivent être exécutés avec beaucoup de soin. Le morceau, qui est court, sera interprété *tranquillement*, dans la demi-teinte. L'*allegro non troppo*, d'une forme schumanienne, au début surtout, et d'un sentiment très passionné, renferme des motifs fort bien travaillés pour les instruments qui dialoguent symphoniquement. L'*allegretto grazioso*, écrit en forme de canon, donne l'impression charmante d'une valse lente, qui repose l'auditeur. C'est dans l'*andante*, la pièce de résistance, que se développe un thème ayant un peu de parenté avec telle page de Gounod (*Roméo et Juliette*), et qui est admirablement bien venu. Le *finale*, rempli de fougue, dans lequel on doit signaler un curieux épisode en mesure à sept temps, se termine par un *coda* chaleureux où l'on retrouve le motif du premier morceau et celui de l'andante. (Editeur : Hamelle, Paris.)

— Le Norvégien Christian Sinding est dans la force de l'âge, puisqu'il n'a que quarante-trois ans, étant né le 11 janvier 1856 à Kongberg. Elève du Conservatoire de Leipzig, il a fait en outre des études sérieuses à Munich et à Berlin. On connaît de lui un *Quintette* avec piano, un *Quatuor* à cordes, un *Quatuor* pour piano et cordes, deux *Sonates* pour piano et violon, plusieurs *Concertos* de violon, de piano et d'autres pièces dont nous aurons à parler un jour. Récemment, Ch. Sinding était à Berlin, assistant au triomphe de son *Concerto* de violon, joué merveilleusement par M. Henri Marteau.

Nous recommandons aujourd'hui sa *Suite* pour piano et violon (édition Peters). Le premier morceau est un *presto*, sorte de mouvement perpétuel à 6/8, excellente étude de détaché pour le violon, qui se termine lentement et largement. Le deuxième est un *adagio* écrit dans le style de Jean-S. Bach; le thème qui suit, *più mosso*, est d'une belle venue. Bien que s'inspirant du vieux maître, Sinding a conservé son originalité. Enfin, le nu-

méro III (*témpo guisto* à 3/4), d'un style pompeux, de l'école de Hændel, est fort bien écrit; les doubles cordes y abondent et il existe à la fin une cadence qui ramène au *tempo primo*. Œuvre de première foic . Dans certaines œuvres de Sinding, nous aurons par la suite à constater une trop grande admiration pour le style chromatique de Richard Wagner. H. IMBERT.

Chronique de la Semaine

PARIS

CONCERTS COLONNE

Le public qui, après une absence trop longue à son gré retrouvait son chef d'orchestre préféré, a donné, par trois fois, à M. Colonne un témoignage non équivoque du plaisir qu'il éprouvait à le revoir.

L'admirable artiste et le fin critique qu'était Berlioz ne prisait pas outre mesure l'ouverture de son *Benvenuto Cellini*, qui figurait en tête du programme. Il la considérait comme sensiblement inférieure à son opéra même. De ce dernier, nous ne saurions rien dire, puisque, depuis sa chute, qui date de 1868, il n'a pas reparu sur une scène lyrique; mais en ce qui touche ce résumé d'un ouvrage que nous ne connaissons pas, nous partagerions volontiers l'avis du maître, qui savait à l'occasion se montrer sévère pour lui-même. C'est une œuvre de jeunesse un peu incertaine et sans grande cohésion, révélatrice pourtant d'un robuste tempérament de poète, mais si loin, si loin des véritables manifestations de ce clair génie, que je me demande pourquoi on la remet au jour.

La *Deuxième Fantaisie* pour piano et orchestre de M. Périlhou a été fort bien exécutée par Diémer, le maître impeccable, et l'ensemble des musiciens. Cette *Fantaisie* n'a pas de caractère très déterminé. On y peut voir une composition pseudo-religieuse d'un sentiment assez vague qui, sans s'élever à une très grande hauteur, m'a paru révéler cependant de solides qualités, habilement mises en relief. Le piano n'y jouit pas du rôle prépondérant qu'on lui attribue généralement dans ces sortes de compositions musicales. On l'entend trop peu, réduit qu'il est à exécuter des fioritures autour des chants d'orchestre qui le couvrent impitoyablement, presque sans trêve.

Faut-il reparler encore de cette *Neuvième Symphonie* de Beethoven, dernier grand fils du maître, chef-d'œuvre entre les chefs-d'œuvre, dont la longue gestation enfiévra pendant tant d'années son puissant cerveau, et qui ne vit le jour que quatre ans avant sa mort. Tout a été dit sur cette page magnifique, où le génie de l'immense poète se trouve inscrit dans le rayonnement d'une beauté définitive, page où éclate tour à tour, en des accents d'inimitable intensité, un sentiment passionné de la nature, l'expression d'un amour tel, qu'on ne le doit rencontrer qu'en des régions supra-terrestres, mélangé cependant à la naïve et exubérante joie de vivre au sein des choses.

Norvégienne, si l'on veut, la rhapsodie de M. Lalo est un morceau brillant. Je ne m'étonne pas du chemin qu'il a fait en France et à l'étranger, où les compositions d'allure vive sont toujours sûres de rencontrer le succès. D'ECHERAC.

⚜

Matinées Berny (12 décembre). — Après les « chers maîtres », voici venir les seigneurs de moindre importance. Lorsque les chefs eux-mêmes ne craignent pas de s'exhiber en public, les élèves suivent le mauvais exemple. Bientôt nous verrons jeunes et vieux défiler à la queue leu leu, sur les scènes grandes ou petites, présentés en liberté par les impresarios, qui, eux, se frottent les mains. La parade amène l'argent à la caisse!

Parmi les *minores*, il en existe certes qui valent les *majores*. M. Reynaldo Hahn est du nombre; nous avons déjà eu l'occasion d'exposer la caractéristique de son talent. Il en a un bien évident, c'est celui de faire accourir à la petite salle des Mathurins un essaim de jeunes femmes des plus élégantes, des plus jolies, des plus titrées. Il n'y a pas jusqu'à la toute charmante comtesse de Maupeou qui n'ait été amenée à prêter son concours à M. Reynaldo Hahn; et les auditeurs n'ont eu qu'à se réjouir. Car, avec sa jolie voix bien sonore, caressante, au timbre séduisant, et sa très jolie diction, elle a dit les plus affinées mélodies du compositeur, toujours brèves, toujours distinguées. On aurait de l'embarras pour citer les *Lieder* les mieux venus : *L'heure exquise* (bissée), *Paysage*, *Neère* et *Tyndaris*, d'après Leconte de Lisle, ces dernières dites par M^lle^ Bathori, qui est douée d'une voix bien fraîche, qu'elle conduit à ravir, etc.... M. Mazalbert a soupiré aussi très agréablement le *Cimetière de campagne*, le *Souvenir d'avoir chanté*. Et c'est un charme pour les chanteurs d'être accompagnés par M. Reynaldo Hahn! Ce n'en est pas un, par exemple, d'entendre le jeune compositeur M. Ernest Moret, qui nous était également présenté, jouer un fragment de sa *Première Sonate* pour piano et violon. Il tire de son violon des sons bien désagréables : M. R. Hahn, qui tenait la partie de piano, a dû beaucoup souffrir. Du même M. E. Moret, nous avons entendu, fort bien dites par M^me^ la comtesse de Maupeou, M^lle^ Bathori et M. Mazalbert, des mélodies inégales de valeur. Souvent des recherches pénibles gâtent l'inspiration. Qu'il suive l'exemple de M. Reynaldo Hahn! En résumé, matinée agréable pour les auteurs, les interprètes et le public! LE PASSANT.

⚜

A la Bodinière, samedi 9 décembre, deuxième audition d'œuvres modernes donnée par Mme Ledenoff. Le public élégant qu'avait attiré le programme consacré aux œuvres de Gounod, après avoir applaudi l'aimable causerie du Dr Ely Star, a goûté surtout l'*Hymne à sainte Cécile*, l'air de la *Reine de Saba*, le *Vallon*, une méditation sur *Faust* pour mandoline, piano et orgue. Le septuor de la *Reine de Saba* terminait cette intéressante séance, dont le but était de montrer au public les faces différentes du talent de Gounod; un peu plus de justesse dans les intonations n'eût peut-être pas nui à l'interprétation du septuor final. L.

⚜

Samedi dernier, Mme Rose Caron a obtenu un très vif succès dans *Fidelio* au théâtre de l'Opéra-Comique.

Elle se fera entendre prochainement sur la même scène dans *Iphigénie en Tauride*.

On annonce également la reprise d'*Orphée*, œuvre dans laquelle débutera une élève de Mme Rosine Laborde, dont on fait le plus grand éloge, Mlle Gerville-Réache. Elle est nièce du député de ce nom.

⚜

Le succès de la superbe œuvre de Gluck, *Iphigénie en Tauride*, s'accuse de jour en jour au théâtre de la Renaissance. M. Ghasne avait pris possession du rôle d'Oreste, dans lequel il a été parfait. Quant à Mme Jeanne Raunay, c'est l'Iphigénie rêvée! Belle, douée d'un superbe organe et d'un magnifique tempérament dramatique, elle joue le personnage d'Iphigénie en grande artiste. Aussi ce rôle est-il pour elle un triomphe!

H. I.

⚜

M. Pierre Lalo conclut en ces termes sa dernière chronique musicale du *Temps :*

« Je n'ai pu entendre tous les artistes qui, successivement, se sont montrés dans les divers rôles de *Tristan et Iseult;* et parmi ceux que j'ai entendus, il en est quelques-uns sur lesquels il vaut mieux me taire. Mais il en est d'autres dont on peut parler Mlle Janssen, par exemple, a été jeudi une fort intelligente Iseult, et si parfois sa voix a manqué de puissance, elle a dit et joué de façon charmante divers passages qui n'exigent point de grands éclats, entre autres la scène d'Iseult et de Brangæne au commencement du second acte. Chez M. Lafarge (Tristan), la voix est aussi parfois insuffisante. Mais, en revanche, elle est juste, et vous n'imaginez pas quelle joie cela peut être et quel changement, d'entendre un Tristan qui ne chante point faux. En outre, M. Lafarge a été un interprète pénétrant et fidèle; en maintes pages, il a été voisin de la perfection. Et il est un autre interprète auquel on doit rendre justice : c'est M. Chevillard, qui, remplaçant au pupitre M. Lamoureux, a dirigé l'orchestre avec une sûreté et une précision remarquables et lui a communiqué une passion et une ardeur nouvelles... Quant à l'œuvre elle-même, que vous en dirais-je encore? Je viens de l'entendre cinq fois en un mois. Et maintenant, je commence à trouver qu'elle est trop courte : le roi Marke est trop concis; Tristan agonise avec trop grande hâte. Ces trois actes formidables me paraissent passer dans un éclair; comme on dit, ils « manquent de longueurs ». Je conviens d'ailleurs que c'est un état d'esprit assez inquiétant... »

⚜

— *Concerts annoncés :* Conservatoire, dimanche 17 décembre, à 2 heures : Symphonie en *fa* (Beethoven); Psyché, poème symphonique pour orchestre et chœurs (César Franck); Le Rouet d'Omphale (M. C. Saint-Saëns); Ave verum (Mozart); Marche hongroise (Berlioz).

Concerts Colonne 2 1/4 : Ouverture de Tannhæuser (R. Wagner); Deuxième fantaisie pour piano et orchestre (Périlhou) deuxième andition aux Concerts Colonne) : M. Louis Diémer; Neuvième symphonie avec chœurs (Beethoven), traduction de l'ode de Schiller, par M. Amédée Boutarel : 1. Allegro maestoso; 2. Scherzo; 3. Adagio; 4. Finale avec soli et chœurs : Mlle Madeleine de Nocé, Mme Louise Planès, M. Cazeneuve, M. Challet; Dixième Rhapsodie hongroise (F. Liszt) : M. Louis Diémer; Scène du Venusb erg Tannhæuser (R. Wagner), avec chœur invisible de Sirènes.

Concerts Lamoureux, à 2 1/2 heures : Symphonie en *ut* mineur (no 5), (Beethoven); Mudarra, drame musical en quatre actes de MM. Tiercelin et Bonnemère (F. Le Borne) : *a*) Prologue symphonique; *b*) Prélude et première scène du deuxième acte : Mme Jane Marcy, de l'Opéra; Concerto pour violoncelle (Saint-Saëns) par M. Pablo Cazals; Capriccio espagnol (Rimsky-Korsakow), pour orchestre; Air de Proserpine (Paesiello) : Mme Jane Marcy, de l'Opéra; Ouverture de Tannhæuser (Wagner).

BRUXELLES

C'est en grand artiste que M. Raoul Pugno a joué dimanche dernier, aux Concerts Ysaye, le concerto de piano d'Alexis de Castillon, indignement sifflé, en 1872, par les Béotiens des Concerts Pasdeloup. Je ne sais si l'interprétation profondément émue de M. Pugno y est pour quelque chose — c'est probable, c'est certain même! — mais je trouve cette œuvre tout à fait délicieuse. Elle m'apparaît comme un reflet du *Concerto* en *sol* de Beethoven, dont elle a par moments le charme virginal et la tendresse exquise. La coupe et la facture du *Concerto* de Beethoven ont visiblement hanté l'esprit de Castillon dans le premier *allegro*. Le *finale* semble plutôt émaner de Schumann, par le caractère de son rythme et l'élan lyrique de la grande phrase chantante qui le traverse. Mais il n'y a nulle imitation directe. La personnalité de Castillon reste sauve. Seul, l'*andante* à la hongroise manque d'originalité. Cette page imprime même une date à toute l'œuvre. Elle ne doit pas être fort éloignée de l'Exposition de Paris de 1867, où

la première apparition des orchestres tziganes produisit une si vive impression, prolongée depuis par les rapsodies hongroises de Liszt. Pour le reste, ce *Concerto* de Castillon est d'une pureté de style, d'une clarté de forme, d'une hauteur de pensée, qui légitiment l'admiration chaleureuse qu'il inspira à Saint-Saëns et à César Franck, sans expliquer d'ailleurs l'arrêt brutal contre lui rendu par un public dément, soutenu, après coup, par une critique prodigieusement incompréhensive.

Voici la mémoire de Castillon vengée! La quadruple salve d'applaudissements qui salua dimanche la conclusion du *Concerto* s'adressait tout autant à l'œuvre même qu'à l'admirable interprète qui venait de le rendre d'une façon si poétique.

Moins spontané fut l'accueil réservé à la *Fantaisie populaire*, pour piano et orchestre, de M. Théo Ysaye, non pas que ce soit là une œuvre de compréhension difficile, mais elle est alourdie par quelques redites et des longueurs qu'il suffirait de supprimer pour en faire une œuvre d'art tout à fait charmante. M. Théo Ysaye s'entend particulièrement aux effets nouveaux et personnels de sonorité. Il y en a de vraiment exquis dans cette partition d'une orchestration très touffue et très travaillée, mais fine, brillante, dont la coloration est malheureusement un peu uniforme. Les contrastes ne sont pas assez francs entre le premier mouvement vif, traversé de phrases rêveusement languides, et le mouvement lent qui ramène nécessairement l'auditeur à des impressions analogues. De là peut-être l'impression de longueur qu'on éprouve. Le mouvement animé qui termine la *Fantaisie* est excellent. Il suffirait peut-être de condenser les parties intermédiaires pour faire de cette intéressante composition une œuvre tout à fait au point, sans qu'elle perde rien de sa personnalité et de son originalité.

Dans cette fantaisie aussi, M. Pugno a été admirable de virtuosité. Son toucher a un velouté d'une qualité exquise. Sous ses doigts, le pleyel chante avec un charme singulièrement pénétrant. Et le perlé des traits, s'ajoutant à la virilité du rythme, à l'élégance et à la noblesse du phrasé, fait de ce jeu une chose exceptionnellement séduisante, qui, à en juger par les ovations du public, l'a ravi complètement.

Le succès de M. Pugno a été partagé par M^lle Felia Litvinne, dont le public bruxellois avait conservé un excellent souvenir et qu'il a été heureux de revoir transfigurée et devenue une grande cantatrice. La voix a un timbre remarquablement sonore et pur, la justesse est merveilleuse, le phrasé d'une musicalité assez rare chez ses rivales. En l'entendant chanter de cette voix toujours égale et pure ces deux pages émouvantes, la *Mort d'Isolde* et le finale du *Crépuscule des Dieux*, nous avons mieux senti combien était juste l'observation de M. Romain Rolland, dans la *Revue dramatique*, à propos de son interprétation d'*Iseult* à Paris : « qu'elle était probablement la première cantatrice qui avait véritablement *chanté* le rôle d'Iseult ». M^lle Litvinne a, elle aussi, été rappelée trois ou quatre fois.

Le programme, très corsé, — peut-être trop corsé, du concert — se complétait de la belle *Symphonie* en *si* bémol de Schumann, la symphonie lyrique et joyeuse, toute vibrante de bonheur et d'amour chaste. Ysaye l'a très bien dirigée et il y a eu des nuances délicates et poétiques. A la répétition générale du samedi, elle avait paru un peu cahotée. Combien n'est-il pas fâcheux que l'orchestre ne puisse faire toutes ses répétitions dans la même salle! En changeant de local, il change de dispositions, toutes les sonorités se déplacent, et l'ensemble en souffre. Quand se trouvera-t-il à Bruxelles des gens intelligents et généreux pour doter notre capitale d'une vraie salle de concerts, comme en possèdent toutes les grandes villes d'Angleterre et d'Allemagne? Il n'y a que Paris et Bruxelles qui soient, à ce point de vue, déplorablement en retard.

— M^me Birner, la gracieuse cantatrice dont nous avons déjà parlé, s'est fait vivement applaudir à la salle Ravenstein, à la première des trois séances qu'elle a annoncées. Dans diverses pièces classiques ou anciennes, elle a fait admirer une voix claire, souple et juste. Dans l'air de la *Calandrina* de Jomelli, avec les variations de M^me Pauline Viardot, M^me Birner a montré avec quelle facilité elle sait vocaliser. Un madrigal de Caccini et un air de la cantate *Momus* du père Bach n'ont pas été moins remarquablement exécutés. Dans le récit et le grand air de l'*Alceste* de Glück, le style enfin, a été excellent, mais sur les sons soutenus, la voix semblait manquer de fermeté. Défaillance passagère, espérons-le. Au total, M^me Birner est une des rares cantatrices d'ici qui possèdent le mieux l'art du chant. Nous aurons grand plaisir à la réentendre.

L'excellent violoncelliste M. Delfosse a exécuté avec beaucoup d'autorité et de style une sonate de Hændel, et M. Laoureux a interprété avec charme la *Sonate* en *si* bémol n° 15 de Mozart.

M^lle Schöller tenait le piano d'accompagnement.

— La sonate de M. Auguste de Boeck, que nous avons entendue à la dernière séance de MM. Franck, Loevensohn et Bosquet à la salle Erard, est certainement une œuvre de valeur. Les motifs ont de la vie, les développements sont bien amenés, les harmonies sont claires et originales, sans recherche vaine; enfin, l'intérêt se maintient jusqu'à la fin. Il faut louer MM. Bosquet et Loevensohn de nous avoir fait entendre cette œuvre nouvelle.

M. Franck a interprété d'une façon intelligente la belle *Sonate* en *ré* mineur de Schumann. Il a surtout exécuté avec beaucoup de brio les deux dernières parties de cette œuvre admirable. Le

Quintette de Brahms couronnait dignement cette dernière séance, à notre avis la plus intéressante des quatre annoncées par les jeunes artistes. M. Bosquet a donné une excellente interprétation de l'œuvre de Brahms, et c'est avec une belle autorité qu'il a conduit l'ensemble. Félicitons aussi MM. Frank, Pochon, Gietzen et Loevensohn pour les qualités d'ensemble et de justesse qu'ils ont déployées dans cette grande et belle œuvre.

— M. Francisco Chiaffitelli, un élève du grand maître Eugène Ysaye, nous conviait l'autre soir à une petite séance de musique de chambre, avec le concours de MM. Lliurat, pianiste, et Albert Wolff, violoncelliste.

M. Chiaffitelli possède un grand mécanisme, une jolie sonorité et beaucoup de sûreté. Ces mérites d'exécutant, il les a mis en lumière dans la *Chaconne* pour violon seul de J.-S. Bach. L'œuvre est de celles auxquelles les grands interprètes seuls osent s'attaquer. C'est déjà beaucoup que M. Chiaffitelli n'y ait pas été inférieur. C'est un artiste d'avenir.

Le *Trio* en *si* bémol de Beethoven a été très joliment exécuté par les trois jeunes artistes. Dans une sonate pour piano et violoncelle de Marcello, qu'il a jouée non sans charme, M. Wolff a fait applaudir en outre un beau son el un style pur.

— La musique de chambre avait été un peu négligée la saison dernière. Cette partie si intéressante de l'art musical paraît devoir être mieux cultivée cette année. Indépendamment de l'excellent quatuor Schörg, plusieurs associations se sont formées ou reformées pour s'y adonner. M. Zimmer, retour des Etats-Unis, est de ceux-là. Il a reconstitué le quatuor qu'il dirigeait avant de partir pour New-York. Dans cette nouvelle combinaison, M. Anthony Dubois, second violon, remplace M. Jamar. et M. Emile Doehaerd, violoncelliste, prend la place de M. Brahy. L'alto reste confié à M. Lejeune.

La première audition des jeunes artistes a eu lieu jeudi dernier, à la Maison d'Art. Le programme était éclectique. Il s'ouvrait par le *Quatuor* en *ré* mineur de Mozart, pour finir par celui de Borodine, en *la* majeur, en passant par le *Trio* en *ut* mineur pour violon, alto et violoncelle de Beethoven. On y a fait chaleureux accueil. La sonorité est ronde, étoffée, claire. L'ensemble a du rythme, des nuances, il y a de la virtuosité partout dans ce jeune quatuor. On pourrait toutefois reprocher au violoncelle de trop appuyer le son, et au second violon de ne pas l'appuyer assez. Mais la pondération se fera. C'est à M. Zimmer, qui est un artiste fin et un musicien parfait, à l'obtenir de ses distingués partenaires. En somme, le quatuor Zimmer renouvelé a obtenu un beau et légitime succès pour sa première soirée.

— Excellente reprise de la *Périchole*, au théâtre des Variétés. A citer particulièrement, sans amoindrir pour cela le talent des autres interprètes, Mme Jeanne Thibault, une comédienne au jeu sûr, et M. Tauffenberger, dont on a déjà pu apprécier les précieuses qualités de chanteur. Très bien également Mlles Jane Luciol, Monval et Durvil, trois cousines enviables. Excellents aussi MM. Jannin, Chambéry et Perrier, qui ont la tradition, la bonne, du genre.

Si l'orchestre n'est pas tout à fait irréprochable, par contre, la mise en scène est très soignée.

C. K.

— *Le Ménestrel*, qui doit être bien renseigné à ce sujet puisque son correspondant à Bruxelles est M. Lucien Solvay, annonce que c'est vers le 20 décemdre qu'on compte donner la première représentation de *Thyl Uylenspiegel*, la nouvelle œuvre de Jan Blockx, écrite sur un livret d'Henri Cain et Lucien Solvay. Les répétitions sont activement poussées et tout marche à merveille.

— Par suite d'une indisposition de M. Gevaert, le concert du Conservatoire qui devait avoir lieu le 24 est ajourné au dimanche 31 décembre.

En raison de cet ajournement et pour ne pas désobliger M. Gevaert, la direction des Concerts Ysaye a décidé de remettre aux 13 et 14 janvier le concert de M. Eugène Ysaye annoncé pour le 31 décembre.

C'est donc le 14 janvier que M. Ysaye jouera en la même séance trois concertos de violon : celui en *mi* de Bach, et ceux de Beethoven et Mendelssohn.

— L'administration des Concerts Populaires, annonce pour le dimanche 7 janvier prochain, à 1 1/2 heure, au Théâtre de la Monnaie, un concert extraordinaire, par le célèbre orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, sous la direction de M. Mengelberg.

Concerts annonces : Mme Thénard, de la Comédie-Française, donnera une conférence sur Chopin et ses œuvres le lundi 18 décembre, à la salle Erard, rue Latérale, 4, à 8 h. ½ du soir. Mlle Schöller, pianiste, et Mlle Lepage, élève de Mme Thénard, prêteront leur concours à cette séance.

— Salle Riesenburger, samedi 23 décembre, à 8 h. ½, soirée par le Trio Steindel, composé de Bruno Steindel, pianiste (neuf ans), Max Steindel, violoncelliste (sept ans), et A. Steindel, violoniste. Le programme comporte deux trios (Beethoven, op. 97, et Mendelssohn, op. 49), des pièces pour piano seul de Chopin, Liszt et Rubinstein, et plusieurs soli pour violoncelle, accompagnés au piano, de mémoire, par Bruno Steindel. — Pour les places, chez tous les éditeurs de musique.

— Dimanche 24 décembre, à 1 h. ½, audition des classes de chant d'ensemble et piano d'ensemble de l'Ecole de musique d'Ixelles. Au programme : Le Sapin et Arrêtez vous poèmes (R. Wagner), voix soli ; La Procession (C. Franck), chœur de voix de femmes ; Vieux Noëls flamands, harmonisés par Henri Thiébaut, voix de jeunes filles, d'enfants et clavecin ; Françoise de Rimini (Paul Gilson), réduction pour piano à huit mains, etc. Mardi 26 décembre, à 1 h. ½, concours de déclamation, division supérieure. Mercredi 27 décembre, à 1 h. ½, concours de piano, division supérieure et seconde division. Jeudi 28 décembre, à 1 h. ½, concours de chant, division supérieure.

— Tournai : Premier concert de l'Académie, le dimanche 17 décembre, à 4 heures : 1. Prélude de Linario (N. Daneau) ; 2. *a)* S'il était ici ; *b)* Le Pays des larmes, chansons orientales pour voix de soprano et orchestre (N. Daneau) : Mlle Duchatelet ; 3. *a)* Romance du troisième acte de l'opéra Tannhæuser (redemandée) (R. Wagner) ; *b)* Deux chants vénitiens pour voix de basse et orchestre (R. Schumann) : M. Pieltain ; 4. Egmont, ouverture (Beethoven) ; 5. Le Paradis et la Péri, poème lyrique en trois parties pour chœurs, soli et orchestre. Poésie de Wilder d'après Lalla Rookh de Th. Moore (R. Schumann). Orchestre et chœurs : 250 exécutants. Le concert sera dirigé par M. N. Daneau.

CORRESPONDANCES

ANGERS. — Pendant le mois de novembre, l'Association artistique a donné son second et son troisième concert de la saison.

Le 12 novembre, le programme était ainsi composé : Ouverture de la *Grotte de Fingal* de Mendelssohn, *Symphonie concertante* de Mozart, pour violon et alto avec accompagnement d'orchestre, les *Préludes* de Liszt, air de *Sigurd* chanté par Mlle Therry, air et gavotte de la *Suite* en *ré* de Bach, *Suite algérienne* de Saint-Saëns. Mentionnons d'abord le grand et mérité succès obtenu par Mlle Therry dans l'air de *Sigurd.*

L'intérêt du concert résidait surtout dans l'exécution de la *Symphonie concertante* de Mozart et des *Préludes* : deux œuvres complètement nouvelles pour le public angevin. La *Symphonie concertante* de Mozart est une œuvre délicate, gracieuse et spirituelle, difficile à jouer en raison même de sa simplicité, qui doit toujours rester exempte d'afféterie. MM. Lagarde et Lejeune l'ont jouée en perfection. Nous avions déjà pu apprécier le beau talent de M. Lagarde et nous savions qu'il possédait le style classique dans toute sa pureté ; nous avons été heureux de constater qu'à la sûreté de son mécanisme et à la correction de son goût, il était en train d'ajouter la chaleur et l'ampleur dans l'interprétation : qualités auxquelles on reconnait toujours un grand artiste. M. Lejeune est peut-être le plus admirable altiste que nous ayons entendu ici ; chez lui il faudrait tout louer, la puissance de sonorité qu'il obtient de son instrument, la technique admirable de son archet, la sûreté inouïe de sa main gauche dans les passages rapides et les traits en font un virtuose consommé ; son souci de l'interprétation, l'ampleur et le charme de son style, l'émotion qui se dégage de son jeu en font un grand artiste et un vrai musicien.

C'était vraiment merveilleux de voir les talents de ces deux artistes fraterniser aussi complètement que possible, et c'est ce qui leur a valu en partie le grand succès qu'ils ont obtenu.

Les *Préludes* de Liszt ont littéralement soulevé l'enthousiasme du public tout entier. M. Brahy connaît à fond la musique symphonique de Liszt pour laquelle il éprouve la plus profonde admiration ; il a su faire partager sa conviction à tout l'orchestre, il a dirigé avec amour cette œuvre pleine de charme, de grandeur et d'émotion ; et grâce à l'interprétation qu'il nous en a donnée, l'œuvre de Liszt s'est imposée complètement dès la première audition. Une véritable ovation a été faite à M. Brahy qui a tenu à associer tout l'orchestre à son triomphe. La grande majorité des auditeurs réclame une nouvelle exécution des *Préludes* et se réjouit d'entendre la *Faust-Symphonie*, l'une des œuvres les plus considérables et les plus hautement inspirées du maître. Succédant à cette manifestation d'enthousiasme, les sévères beautés de Bach et les fines ciselures orchestrales de Saint-Saëns ont été accueillies un peu froidement, malgré une exécution excellente et la perfection avec laquelle M. Lejeune a dit le solo d'alto de la *Suite algérienne.*

Au programme du 26 novembre : l'ouverture du *Freyschütz,* la *Symphonie écossaise* de Mendelssohn, l'air du *Barbier de Séville, l'adagio* et *finale* du *Premier Concerto* de Vieuxtemps, *Lénore* de Duparc, *Danses slaves* de Dvorak.

L'ouverture du *Freyschütz,* admirablement jouée, a retrouvé son succès habituel.

La *Symphonie écossaise,* très bien exécutée d'un bout à l'autre, mais sans aucune interruption, suivant les indications de l'auteur, a semblé d'une monotonie et d'une longueur presque démesurées ; peut-être faut-il incriminer dans une certaine mesure la teinte uniformément grise de cette œuvre. Mme Mondaud-Panseron a obtenu un grand succès en chantant l'air du *Barbier* avec une sûreté de méthode incomparable ; il est bien rare aujourd'hui d'entendre vocaliser avec autant de charme, de légèreté et de facilité.

Après le *finale* du *Concerto* de Vieuxtemps, M. Lemaître a pu constater qu'il était toujours un artiste très aimé du public angevin ; les qualités prédominantes de cet artiste sont l'ampleur et la beauté du son, et surtout le charme.

La *Lénore* de Duparc est chaude, colorée et hautement passionnée. Admirablement jouée par l'orchestre, sous la direction de M. Brahy, elle a été écoutée avec attention, mais accueillie avec un peu de froideur.

Les *Danses slaves* de Dvorak, enlevées avec beaucoup d'entrain, ont été très applaudies.

Dimanche, 10 décembre, nous recevions la visite du très jeune mais déjà très célèbre violoniste Jacques Thibaud, impatiemment attendu à Angers, non seulement à cause de sa grande réputation et du bruit de ses récents triomphes, mais encore parce que beaucoup se souvenaient du gentil petit artiste qui avait joué pour la première fois avec l'orchestre à Angers en 1892, étant alors âgé de onze ans. Alors Jacques Thibaud promettait beaucoup, et on pouvait déjà pressentir la richesse de son tempérament d'artiste et le charme de son jeu. Il a tenu tout et au delà de ce qu'il promettait : à dix-neuf ans, Jacques Thibaud est un maître du violon et un artiste exquis. Son plus grand mérite est d'être lui, son talent est bien personnel, il

n'imite personne; prodigieusement doué, il s'est contenté de développer complètement ses aptitudes et ses brillantes facultés innées.

Son maintien est simple, exempt de toute ombre de pose et de maniérisme; mais l'ampleur de son style et le charme de son jeu d'une intensité d'expression inouïe reflètent un cœur chaud et une âme passionnée. Jacques Thibaud a joué le *Concerto* de Lalo et la *Havanaise* de Saint-Saëns; après chacune de ces œuvres, le public a fait au grand artiste des ovations enthousiastes.

La *Huitième Symphonie* de Haydn, la scène finale de la *Walkyrie* et l'ouverture de *Coriolan* de Beethoven, complétaient le très artistique programme de ce concert. Dr D.

BORDEAUX. — Le programme du second concert de la Société de Sainte-Cécile comprenait deux premières auditions importantes : la première *Symphonie* en *ut* mineur de Brahms et la *Jeunesse d'Hercule* de M. Saint-Saëns. Nous avons trop souvent, à cette place, exprimé le désir de voir se renouveler un peu le répertoire des concerts pour ne pas louer cette fois-ci le comité d'organisation de son initiative. La *Symphonie* de Brahms, de sévères et nobles proportions, bien exécutée dans son ensemble, malgré quelques fâcheux accrocs par l'orchestre de M. Gabriel Marie, trouva auprès du public un favorable accueil. Nous sommes heureux que le public bordelais ait pu entendre une symphonie aussi réputée en Allemagne, mais nous espérons bien que le comité fera exécuter sans tarder une symphonie moderne française, maintenant il y en a de considérables. Constatons, une fois de plus, à propos de la *Jeunesse d'Hercule*, la souplesse de plume quasi légendaire de M. Saint-Saëns, cet impeccable ouvrier des sons, qui écrit avec la même facilité et, dirait-on, presque sans préférence, les œuvres des genres les plus divers — voire les plus contradictoires. Le reste du concert comprenait l'ouverture de *Fidelio*, les *Murmures de la forêt*, dont les délicieux bruissements d'orchestre furent parfois confus, et les *Impressions d'Italie* de M. Charpentier, déjà bien souvent entendues à Bordeaux : musique vivante certes, et de belle sonorité, mais pleine de vulgarités et de pâmoisons qui nous agréent infiniment peu. M. Gabriel Marie, qui professe décidément pour tout ce qui sort de la plume de M. Charpentier une profonde admiration, dirigea cette œuvre avec une conviction et une ardeur de mimique qui stimulèrent ses instrumentistes. Après tout ce tohu-bohu franco-italien, ne pourrait-on pas nous donner un peu de vraie musique française?

Au Grand Théâtre, le changement de direction n'a apporté aucune modification bien sensible à l'état des choses, et le, plus déplorable esprit de routine paraît toujours se manifester dans le choix du répertoire et dans le recrutement des artistes. Seul, le nouveau chef d'orchestre, M. de la Chaussée, en dirigeant sur des partitions d'orchestre, précaution que son prédécesseur jugeait inutile, — semble obtenir des exécutions plus soignées. Signalons une reprise de *Samson et Dalila*, où M. Dupeyron et Mlle Torond ne se montrèrent pas indignes de leurs rôles, et la première représentation en province de *Cendrillon* qui, malgré la réclame des journaux, a laissé le public froid. Faut-il expliquer cet insuccès par l'absence du maître, en délicatesse avec la direction, ou par le peu d'intérêt d'une musique aussi soporifique et aussi vide? Peut-être serait-il temps de s'aviser qu'il existe d'autres œuvres ayant aujourd'hui de plus sérieuses chances d'attirer la foule qui, en présence du répertoire actuel, finit par déserter complètement le théâtre de Bordeaux.

GUSTAVE SAMAZEUILH.

GAND. — Depuis notre dernière correspondance, sur le Grand Théâtre, des événements nombreux se sont produits, amenant des difficultés et des complications toujours nouvelles entre le directeur et ses pensionnaires d'une part, entre la direction et les abonnés d'autre part. M. Melchissédec semble s'être donné à tâche de faire naître le mécontentement. Voici trois mois que la saison théâtrale a commencé et l'on en est encore à des débuts sans lendemain Chaque semaine, nous voyons défiler sur notre scène un lauréat nouveau de notre Conservatoire royal; l'essai est jugé défavorable, et l'on n'entend plus guère parler de l'artiste qui s'est produit.

Pour ce qui concerne le répertoire, la régie ne se montre guère empressée de mettre à l'étude une œuvre nouvelle marquante et à part *Moïna*, aucune nouveauté ou soi-disant telle n'a vu l'affiche plus de trois fois. Aussi devant le mécontentement unanime du public et de la presse, M. Melchissédec s'est vu obligé de résilier pour l'année prochaine son coutrat de directeur, sauf, écrit-il, à obtenir un autre cahier des charges. Pour le moment donc, la direction de notre première scène est vacante pour la saison 1900-1901.

Au Conservatoire royal, M. Emile Mathieu se propose de donner trois concerts d'abonnement. Le premier aura lieu au début de février 1900 et sera entièrement consacré à la musique tant symphonique que vocale de Mozart; au second concert, qui passera vers la mi-mars, on exécutera la *Symphonie fantastique* de Berlioz et des œuvres symphoniques de Saint-Saëns. Enfin, le troisième concert, qui n'aura lieu que dans le courant du dernier trimestre de 1900, comportera l'audition d'une œuvre chorale avec grand orchestre. En outre, chaque année, à l'occasion de la distribution des prix aux lauréats de notre Conservatoire, il y aura un concert symphonique, ce qui porte à quatre le nombre des auditions que M. Emile Mathieu donnera annuellement. Les œuvres des compositeurs belges ne seront pas oubliées; chaque année en effet, le directeur en mettra une ou plusieurs à l'étude, mais comme cet hiver, il y aura une audition symphonique de musique nationale aux Con-

certs d'hiver, M. Mathieu a décidé de remettre à l'année 1901 l'exécution de son projet.

A l'heure où ces lignes paraîtront, le Conservatoire royal aura donné la première audition de l'oratorio *de Schelde* de Benoit; une seconde audition de cette grande œuvre est annoncé pour le 23 décembre, à 8 heures, au théâtre flamand également.

La première séance d'abonnement du Cercle des Concerts d'hiver aura lieu le 30 décembre prochain, avec le concours du merveilleux quatuor Schörg, Daucher, Miry, Gaillard, qui exécutera le premier *Quatuor* à cordes de Schumann, les *Novelettes* de Glazounow et le *Quatuor* de Dittersdorf.

Avant de terminer, nous devons une mention spéciale à la conférence donnée au Cercle artistique par M. du Chastain, avec le concours du chansonnier Marcel Lefebvre. La conférence portait sur la chanson française; M. du Chastain a exposé des idées fort intéressantes, mais la grosse part du succès est allée au chansonnier toujours si favorablement accueilli à Gand. Parmi les nombreuses œuvres qu'il a chantées, nous retenons tout spécialement *Corbleu, Marion!* dit avec un humour charmant; *Mélodie bretonne*, dont les harmonies étranges vous saississent; *Le Ventru* (de Béranger), dit à la perfection. De Yann Nibor, Marcel Lefebvre nous a fait entendre la *Boîte de Chine* d'une si grande intensité de sentiment, puis, dans un tout autre genre, le *Bal à l'hôtel de ville* de Mac Nab; enfin, pour terminer, différentes chansons dont il est l'auteur, notamment sa pénétrante *Prière du pauvre* et son irrésistible *Concert indien*.

Au total, soirée très intéressante. MARCUS.

LA HAYE. — Ruggiero Leoncavallo est en ce moment le héros musical de la Hollande. Il a dirigé à La Haye, à Amsterdam et à Rotterdam, une représentation de ses *Pagliacci*, avec la troupe et l'orchestre de notre Théâtre Royal, et dans ces trois villes, le maître italien a été acclamé. Il avait surveillé minutieusement la mise en scène de son ouvrage, dont le dernier tableau nous est apparu sous un aspect tout nouveau. M. Leoncavallo est un excellent chef d'orchestre, ayant de l'autorité et dirigeant sans la moindre pose. Quand on parle de Leoncavallo, c'est toujours de l'auteur des *Pagliacci*; ses autres ouvrages : *Chatterton*, *Les Médicis*, *La Bohème*, n'ont pu atteindre jusqu'à la même popularité. Le concert qu'il a donné et dirigé à La Haye, où il nous a fait entendre des fragments de ces opéras et *Séraphita*, un poème symphonique, nous a prouvé que ce jugement avait grandement raison d'être. Dans tout ce qu'il nous fait entendre, rien n'égale *les Pagliacci*. Petite musique, agréable, facile, admirablement orchestrée, mais sans originalité; et quand cette musique veut prendre de grandes allures, comme dans *Séraphita*, son poème symphonique, nous tombons en plein Wagner. M. Leoncavallo termine en ce moment la partition de *Roland*, son opéra historique allemand, qui lui a été commandé par l'empereur d'Allemagne. La direction du Théâtre royal de La Haye a l'intention de monter prochainement *La Bohème* de Leoncavallo.

L'Opéra néerlandais va monter *Hérodiade* de Massenet, orchestré par??? On l'ignore, mais cela ne sera pas l'orchestration de Massenet, car M. Heugel, l'éditeur, ignore absolument les intentions de M. Vanderlinden au sujet d'*Hérodiade*.

ED. DE H.

LIÉGE. — L'exécution aux Nouveaux Concerts de *Heldenleben*, le dernier poème symphonique de Richard Strauss, demeurera certes, chez nous, le principal événement musical de cette saison. Chaque œuvre nouvelle de Strauss apporte une passionnante révélation d'art, et ceux qui ont suivi, de *Don Juan* et *Macbeth* jusqu'à *Zarathustra*, *Don Quichotte* et *Heldenleben*, le merveilleux épanouissement de son génie, ont vécu des heures d'ardente et saine émotion. Je ne puis, en cette brève chronique, analyser l'œuvre, en exposer le plan, décrire une à une ses beautés. Pareille tâche, pourtant si séduisante, nécessiterait de trop longs développements.

Encore sied-t-il, à propos de ce poème symphonique, de se réjouir qu'une voix contemporaine retentisse pour nous annoncer une destinée musicale nouvelle. Une crainte advient parfois dans le domaine de la musique, celle de vivre dans une ère stérile, Richard Wagner se manifestant comme l'astre qui ne laisse en disparaissant de l'horizon que nuit et silence; Beethoven, d'autre part, marquant aussi le point d'aboutissement de l'art symphonique. Or voici que Richard Strauss, s'avançant dans le glorieux sillage de Liszt projette sur le poème symphonique une radieuse lumière, et c'est l'éclosion de toutes ces œuvres frissonnantes de vie. Un homme de notre temps, imprégné des aspirations, des pensées, des mystérieuses voix intérieures qui sont nôtres, surgit pour magnifier notre rêve et affirmer notre foi. Dédaigneux des formules, délaissant tout préjugé, échappant aux vains raffinements de la forme, armé cependant de tout ce que peut offrir l'arsenal de l'orchestre, il chante avec une mâle volonté l'hymne de joyeuse libération. Et son art heurte les théories acceptées, culbute les règles atrophiées. Poussant parfois une œuvre — c'est le cas de *Heldenleben* — vers la synthèse, il en dilue une autre, — comme *Don Quichotte* — jusqu'à rendre sa musique presque uniquement descriptive. Il bafoue aussi les cuistres de toutes les écoles du coup d'aile impérieux de son génie. Il affirme avec une belle intransigeance sa personnalité, il la développe suivant son instinct d'artiste, indifférent au nombre de ceux qui le suivront dans le royaume de sa pensée.

Qui n'aperçoit que la vie de héros que chante Strauss dans l'œuvre qui nous occupe est simplement la sienne, j'entends sa vie intérieure et intellectuelle? L'être supérieur, compréhensif, ardent, sensible et de si virile volonté dont la complexion est nettement formulée au début de l'œuvre, la

souffrance de cette âme réagissant « sous la contradiction des barbares », dirait Maurice Banès, son expansion exquise à l'heure de l'amour, l'indomptable éuergie et la volonté de briser tout obstacle lorsque vient la mêlée, et puis l'œuvre pacifique, ce souvenir, en un bouquet mélodique d'unique saveur, des héros déjà étudiés, comme pour prendre à chacun d'eux une parcelle de beauté morale, et enfin ta haute sérénité intellectuelle de l'âge déjà mûr où le regard peut se tourner vers un passé où laquiétude repose sur les bases de la méditation, tout cela est prodigieusement émouvant.

L'œuvre prend par instants les accents d'une confession, tant elle exprime intimement une âme, et rien peut-il nous passionner plus que la transfiguration par la magie d'un poète des aspirations qui nous sont chères et qui prennent ainsi à nos yeux leur pleine signification?

L'interprétation de cette œuvre, sous la direction de M. Sylvain Dupuis, a été d'une remarquable clarté. Tout était bien en point. Sans doute, on eût souhaité plus d'essor, mais on doit féliciter M. Dupuis du résultat obtenu pour la première exécution de cette œuvre difficile,

Au programme figurait encore un agaçant et emphatique *Concerto* de Sinding, joué avec vélocité par M. Ossip Schnirlin, lequel interprété aussi de manière fort étriquée la partie de violon solo dans *Heldenleben*. M. Conrad Ansorge, pianiste de talent, a joué le *Concerto* en *mi* bémol de Beethoven, sans atteindre à l'autorité que requiert ce chef-d'œuvre.

Plus à l'aise dans une *Toccata* de Bach et une *Rapsodie* de Liszt, M. Ansorge y a fait valoir de sérieuses et solides qualités. E. S.

— Semaine très remplie à notre Théâtre royal : *Werther*, *Thaïs*, *Philémon et Baucis*, *Lakmé*. Mlle Ferrand, une nouvelle dugazon, a chanté avec virtuosité et la *Fille du Régiment*, et *Mignon*. M. Martini, très actif, se décide à monter la *Walkyrie*, et l'administration communale lui accorde les décors nécessaires pour que l'interprétation du chef-d'œuvre réunisse les conditions les plus artistiques. Ce sera l'événement de la saison théâtrale. Spectacles annoncés : Dimanche, en matinée, la *Juive*; le soir, *Carmen* et la *Fille du Règiment*. Prochainement, *Sigurd* et première d'*André Chénier* de Giordano. A. B. O.

— Cercle « Piano et Archets » (MM. Jaspar, Maris, Bauwens, Foidart et Peclers), vendredi 22 décembre, à 8 ½ heures du soir, salle des fêtes de la Société militaire, premiàre séance avec le concours de Mlle Lignière, cantatrice, et de M. Henrotte, baryton. Programme : Duo en *si* bémol pour violon et alto (première audition) : MM. Maris et Foidart (Mozart); Duo de Gwendoline, deuxième acte (première audition) : Mlle Lignière et M. Henrotte (Emm. Chabrier); Hymne pour violon et piano (première audition) : MM. Maris et Jaspar (Alphonse Diepenbrock); Duo de Gwendoline, troisième acte (première audition) : Mlle Lignère et M. Henrotte (Emm. Chabrier); Sonate pour piano et violon (première audition) ; MM. Jaspar et Maris (A. de Castillon).

MONTE-CARLO. — Troisième concert classique. D'abord, la *Symphonie* en *ré* majeur de Schumann; la romance, très « feuillet » d'album, a été chantée par les cordes avec un charme exquis; tous les jolis détails du *scherzo* furent phrasés élégamment, sans pourtant détruire l'impression d'ensemble.

Ensuite, première audition du *Chasseur maudit* de César Franck. Cette œuvre, géniale d'inspiration et de facture, a trouvé un digne interprète dans l'orchestre de Monte-Carlo. Qu'elle puissance d'expression descriptive et dramatique! Avec une coquetterie bien légitime, M. Jehin voulut nous faire apprécier la diversité des ressources dont il dispose. Après la tragique ballade de Franck, vint le délicieux prélude de l'*Après-midi d'un faune*, commentaire à la fois fidèle et nébuleux du rêve imprécis de Mallarmé. Cl. Debussy est bien le maître subtil que demande l'adaptation musicale des symbolistes. Possédant à fond les moyens de son art, mettant sa science au service d'une conception toujours personnelle dans ses recherches minutieuses sans préciosité, il reste éminemment musical. Son églogue a été nuancée par M. Jehin avec un goût parfait.

Ensuite le *Ronet d'Omphale* fort bien interprété.

Pour finir d'importants fragments du troisième acte des *Maîtres Chanteurs*. Pourquoi les *Maîtres* ne sont-ils pas au programme de la saison d'opéra: on donnerait bien, pour les entendre, une des soirées consacrées au chef de l'école monégasque moderne.

Quatrième concert classique. — La *Symphonie* en *ut* mineur de Brahms (la première des quatre; nous avions eu la deuxième l'an dernier) fut conduite amoureusement par M. Jehin. Grâce à son habile et lumineuse direction, cette œuvre grandiose a paru dans toute la pureté de ses lignes. Quelle puissance lyrique dans le finale, qui se rapproche de l'Hymne à la joie de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven! Un compliment tout spécial aux cuivres.

Nous entendîmes ensuite l'*An mil* de Pierné. Malgré des longueurs et des réminiscences wagnériennes peu déguisées, ce poème symphonique est intéressant. Dans la première partie, les supplications lointaines du chœur sont d'un grand effet.

Enfin, *Mer calme et heureuse traversée* de Mendelssohn, puis un ingénieux arrangement orchestral de Weingartner sur l'*Invitation à la Valse* de Weber. Etait-ce bien nécessaire?

Rien à dire encore de l'Opéra de Nice tant qu'on nous donnera l'*Africaine*, *Faust*, *Samson et Dalila* pour alterner avec la *Juive*, où le trio Fierens, Duc et Boussa fait merveille. JEAN NUIT.

NAMUR. — Mardi dernier, le Cercle musical conviait ses membres dans les salons du Kursaal, à un de ces régals d'art auxquels nous a accoutumés notre excellent capellmeister M. Balthasar-Florence.

Il y avait quelque audace à faire entendre en son entier une œuvre aussi considérable et aussi sévère que la *Symphonie écossaise* de Mendelssohn. Mais le public namurois n'est ni rebelle, ni insensible à la compréhension et à l'admiration des chefs-d'œuvre classiques. Et l'exécution fut parfaite et minutieusement artiste.

De Svendsen, dont la symphonie du Cercle nous a fait connaître déjà le *Carnaval*, nous avons cette fois entendu une *Rapsodie norvégienne* toute en couleur, en rythmes captivants, en impressions de charme ou d'émotions délicieuses.

M. Balthasar-Florence avait, d'autre part, réuni huit violoncelles et deux contrebasses, pour exécuter un *Andante* de sa composition, page de tendresse un peu plaintive, admirablement, délicatement, sentimentalement exécutée.

Une cantatrice s'est fait entendre entre ces divers numéros symphoniques : M^me^ R. D., qui nous a dit avec un talent tout à fait de diction, de finesse, de nuances adroitement détaillées plutôt que de puissance et de virtuosité, *Les Enfants* de Massenet, *Le Voisinage* de Chaminade du Grieg, enfin l'air de l'Eclat de rire de *Suzanne*.

Pour terminer enfin ce magnifique concert, l'orchestre a enlevé avec maëstria et enthousiasme la fougueuse et célèbre ouverture de Litolff : *Le Dernier Jour de la Terreur*.

NANCY. — Nous avons eu, la semaine dernière, au théâtre, l'une des premières représentations à la scène d'un drame lyrique de MM. Samuel Rousseau et Montorgueil *Mérowig*, qui a été couronné à l'un des derniers concours de la ville de Paris et n'a, jusqu'à présent, été joué qu'au théâtre de Brest, au début de cette année. Représenté avec les ressources nécessairement assez modestes d'un théâtre de province, et devant un public plutôt un peu défiant à l'endroit des nouveautés non encore officiellement « cotées », *Mérowig* n'en a pas moins remporté un très vif succès qui est d'un heureux augure pour sa future carrière sur nos scènes lyriques.

Bien que M. Rousseau ait intitulé son œuvre « drame lyrique », *Mérowig* est en réalité, par la facture et le style, un véritable opéra et nullement un drame musical à la façon de ceux de Wagner ou du *Fervaal* de Vincent d'Indy. L'auteur lui a donné ce titre sans doute pour rappeler que sa pièce a été écrite pour le concert et non pour la scène. Et de fait, elle se ressent de cette origine première : l'action extérieure n'est pas, en effet, toujours bien abondante ; puis, les divers actes et tableaux qui forment, chacun pris à part, des ensemblse irréprochables, sont moins étroitement reliés les uns aux autres qu'il n'est d'usage dans un opéra, en sorte qu'il est prudent, si l'on veut bien comprendre l'intrigue, d'avoir fait au préalable connaissance, dans Grégoire de Tours ou, plus simplement, dans Augustin Thierry par exemple, avec l'histoire de Brunhilde et Mérowig. Le drame de MM. Montorgueil et Rousseau n'en est pas moins un opéra en somme bien construit, très dramatique dans l'ensemble et souvent d'un grand effet scénique. Le premier acte met en scène, d'une façon tout à fait pittoresque, Hilpérik et ses soldats d'une part, Brunhilde et ses suivantes de l'autre; il fournit au compositeur l'occasion de beaux ensembles, comme le chœur des guerriers d'Hilpérik. « Quand on s'est battu, bien boire » ou, un peu plus loin, l'ensemble d'une sonorité très ample et très moelleuse : « Pauvre reine ». Plus réussi encore et plus animé est le second tableau du deuxième acte — les noces de Mérowig et de Brunhilde devant l'église de Rouen — avec ses chants de fête, ses hymnes religieux, et, pour finir, le chœur si entraînant : « Aux lances ! aux javelots ! ». Toute cette partie pittoresque ou chorale de l'œuvre de M. Rousseau a beaucoup plu ; et ce succès est d'autant plus méritoire que l'interprétation laissait à certains égards fort à désirer : l'orgue, dans la scène d'église, était représenté par un simple harmonium et le personnel des chœurs était si restreint qu'on a dû pratiquer des coupes sombres dans la partition et supprimer quelques-uns des plus beaux ensembles. Ce qu'on nous a donné suffisait néanmoins largement pour nous permettre d'admirer l'habileté avec laquelle M. Rousseau sait manier les masses vocales, et combiner de puissants effets de théâtre.

Il y a aussi dans *Mérowig* une « action intérieure » bien conduite et suffisamment dramatique. La psychologie du héros Mérowig est simple : le sentiment qui le domine tout entier est l'amour irrésistible qui le jette aux pieds de Brunhilde, le pousse à la révolte contre son père et le mène finalement au désespoir et au suicide. Celle de Brunhilde est plus compliquée : elle est à la fois reine et amante : rebelle d'abord à l'amour de Mérowig, elle lui permet d'espérer surtout par ambition et soif de vengeance; gagnée ensuite par la passion du jeune prince, elle l'aime sincèrement, mais l'amour est finalement de nouveau dominé chez elle par l'ambition et Brunhilde sacrifie son amant à sa soif du pouvoir. On se demandera peut-être si M. Rousseau a suffisamment mis en relief dans sa musique la Brunhilde implacablement dominatrice qui « meurt à l'amour » au dénouement et sacrifie sans pitié Mérowig à son ambition. Wagner décrit dans une page célèbre de sa correspondance avec Liszt le type de la « femme politique » dont il a donné une peinture psychologique et musicale d'une merveilleuse puissance dans l'Ortrude de *Lohengrin*. La Brunhilde de M. Rousseau est très loin d'atteindre cette envergure : elle est femme bien plus que reine; et même elle se montre si aimante au second acte, si tendrement émue au troisième, lorsqu'elle chante avec Mérowig le charmant duo : « Nuit ineffable, nuit d'amour », qu'on pourrait être tenté de se demander comment, à la fin de la pièce, elle trouve la force d'immoler son amour

pour conserver une royauté, somme toute bien précaire. Mias à la représentation on ne se pose pas cette question, on se borne à savourer la grâce capiteuse des chants d'amour qui s'épanouissent aux mélodies harmonieuses et faciles sur les lèvres de Brunhilde et de Mérowig. Et l'on est conquis. C'est ce qui s'est passé pour le public nancéien qui a beaucoup applaudi le second acte, bissé avec enthousiasme le duo du troisième acte, et fait, après la chute du rideau, une chaleureuse ovation à l'auteur qui a dû paraître sur le devant de sa loge.

N'oublions pas de rendre hommage aux interprètes des deux rôles principaux, à qui revient certainement une large part dans le succès de la pièce. M^me^ Davray qui a un vrai tempérament d'artiste, nous a donné une Brunhilde vibrante et passionnée à souhait. M. Delmas a incarné avec beaucoup de feu et de conviction le rôle de Mérovig. L'un et l'autre dépassent, et de beaucoup, la moyenne des chanteurs de province et sont des recrues tout à fait précieuses pour notre théâtre. Le chef d'orchestre, M. Suette, s'est tiré à son honneur d'une tâche difficile. Et nous ne pouvons que remercier le directeur, M. Brousson, à l'intelligente initiative de qui nous devons cette belle soirée. H. L.

— NANCY : Troisième concert du Conservatoire, le dimanche 17 décembre, à 4 heures. Programme : 1. Ouverture de Tannhæuser (R. Wagner) ; 2. Concerto en *sol* majeur nº 4 (L. Van Beethoven) : M. Alfred Cortot; 3. Pâques, poème symphonique pour orchestre et orgue première audition (M. Fr. Volbach); 4. *a)* Polonaise, op. 53 (F. Chopin); *b)* Deuxième rhapsodie hongroise M. Alfred Cortot (F. Liszt); 5. Symphonie en *ré* mineur (R. Schumann). Le concert sera dirigé par M. Guy Ropartz. Piano de concert de la maison Pleyel.

NOUVELLES DIVERSES

Mardi dernier, M^me^ Mathilde Marchen, marquise de la Rajata de Castrone, si connue comme professeur de chant, a célébre son cinquantenaire artistique. Ses nombreux admirateurs et élèves lui ont fait fête à cette occasion, et l'ont comblée de félicitations. Une audition musicale a eu lieu dans la salle des fêtes de l'avenue Hoche à Paris. Le *Figaro* a publié une notice intéressante sur cette artiste célèbre. Nous la lui empruntons.

« Mathilde Graumann, dont la famille était d'origine alsacienne, naquit à Francfort-sur-Mein, le 20 mai 1828. Musicienne émérite dès un âge fort jeune, pianiste très précoce, elle eut pour professeur de chant Otto Nicolaï, le compositeur applaudi des *Joyeuses commères de Windsor*; puis elle reçut les conseils de Mendalssohn qui, en prédisant un brillant avenir artistique à sa chrrmante élève, réussit à vaincre les préjugés de famille entravant jusqu'alors sa carrière.

» En mars 1849, M^lle^ Graumann donnait son premier concert à Paris où sa magniflque voix de mezzo, son sentiment parfait, son style impeccable, lui valurent de suite la plus grande réputation.

» La jeune cantatrice partit alors pour Londres et continua sa tournée triomphale par l'Irlande, l'Ecosse, la Hollande, l'Allemagne, la Suisse, etc.

» En 1852, elle épousait le marquis Salvator de La Rajata de Castrone, élève de Garcia, qui avait adopté le pseudonysme tout naturel de Marchesi.

» Tous deux donnèrent alors des concerts et le succès de la « Marchesi » fut si grand à Vienne, qu'on lui confla la place de premier professeur de chant au Conservatoire. Elle y demeura de 1852 à 1860 et forma de nombreuses élèves parmi lesquelles : Gabrielle Krauss, Irma de Murska, Antonietta Fricc, etc., passa quelques années à Paris; professa trois ans au Corservatoere de Cologne et revint encore à celui de Vienne.

» En 1880, M^me^ Marchesi rentrait définitivement à Paris, qu'elle n'a plus quitté, nous donnant des cantatrices comme M^mes^ Melba, Eames, Calvé, Nevada, Sanderson, Saville, Horwitz, Adams et Blanche Marchesi, sa flle.

» Ses méthodes de chant jouissent d'une réputation universelle. Enfin, la célèbre artiste est décoree de l'ordre du Mérite agricole de première classe; de la médaille pour les arts et les sciences d'Autriche; de l'ordre *Virtuti et Ingenio*, du grand-duc de Saxe-Weimar et du roi de Saxe; des médailles pour les arts et les sciences d'Italie et d'Allemagne et de la rosette française d'officier de l'instruction publique ».

La fête de mardi a été, en même temps qu'un hommage à la femme distinguée qu'est la marquise de Castrone, la consécration de toute une existence de talent, de travail et de gloire artistique.

— En retournant à Londres, dans la nuit de dimanche à lundi, après avoir joué à Paris son rôle de Brangæne, M^me^ Marie Bréma a failli être victime d'un naufrage. Voici comment, en une lettre qu'elle adresse à des amis, elle raconte l'accident :

« Pensez donc dans quel danger j'étais hier soir. Notre bateau en collision horrible avec un autre bateau et le feu éclatant à bord. Je ne peux vous donner une idée de l'effet de toutes ces flammes montant vers le ciel, là, près de nous. On nous a mis dans le canot de sauvetage et on nous a donné des ceintures de sauvetage. Quand on s'est rendu maître du feu, on nous a repris sur le bateau et lentement nous sommes arrivés à Folkestone. Oh! le bonheur d'arriver ! Nous étions tous comme de vieux amis... des poignées de main entre tous ces étrangers et des larmes de joie. Un pauvre matelot a été perdu, un autre tué, un autre a eu la jambe cassée. C'est terrible, la mer !... »

On sera heureux d'apprendre que la grande artiste est sortie saine et sauve d'un tel danger.

— L'Association des Compositeurs allemands

vient de présenter au Conseil fédéral allemand un mémoire sur les droits d'auteur, qui contient une statistique des plus curieuses, attestant l'expansion formidable de la musique dans les pays d'outre-Rhin.

On y compte comme virtuoses 580 artistes de chant, 240 pianistes, 130 violonistes et 110 virtuoses jouant divers instruments; 650 organistes, 13,000 musiciens d'orchestre civils, dont 8,000 dans les théâtres et orchestres municipanx, 1,300 chefs d'orchestre et directeurs de musique, 8,000 musiciens militaires avec 410 chefs à leur tête, 2,350 directeurs d'orphéon, 3,700 professeurs de musique instrumentale, 1,350 professeurs de chant et 435 conservatoires.

Parmi les associations musicales, on en compte 420 pour la musique religieuse (*Kirchenchoere*), 840 orchestres d'amateurs, 6,580 orphéons (chant), 2,700 sociétés d'agrément avec une section spéciale pour la musique et 200 sociétés théâtrales d'amateurs. On compte 270 théâtres, 380 théâtres dits de variétés, 1,650 salles de concert, 1,500 cafés-concerts et 5,800 établissements qui donnent pendant l'été des concerts en plein air. En 1898 ont eu lieu 277,100 productions musicales diverses; on y a exécuté 2,701,900 morceaux différents (!) qui se décomposent ainsi : 191 800 morceaux classiques, 946,000 morceaux de genre et 1,564,000 morceaux appartenant à la catégorie de la musique dite légère (musique de danse), etc. !

Ajoutez à cela, les éditeurs (234), les marchands de musique (1,800), les graveurs, les facteurs d'instruments, luthiers, etc. On arrive, pour l'Allemagne seule, au chiffre de 150,000 personnes qui vivent de l'art musical et de ses produits !

— La *Zeitschrift der internationalen Muzik-Gezellschaft* publie les lignes suivantes, qui nous semblent assez curieuses. Nous pourrions appeler cela l'odyssée du *la* en Angleterre : « Il y a quelques temps déjà, la maison Broadwood and Sons, facteurs de piano, a résolu d'adopter le *la* normal français. A ce sujet, il semble intéressant de suivre les péripéties du *la* à travers les âges de la musique. Du temps de John Blow, vers 1660, le diapason était très aigu pour la musique des églises protestantes; celui de la musique de chambre, à cette époque, n'était pas fixé d'une manière absolue. Le diapason des églises sous Gibbons, Morlez, Tallis, etc., était à peu près le même que celui usité dans le nord de l'Allemagne à cette époque, c'est-à-dire le *la* de 567 vibrations, qui est d'environ une tierce plus haut que notre ancien diapason. Avec Purcell, 1680, le *la* descend à 474. Le diapason de Handel, conservé dans une collection d'instruments anciens à Vermont, dans le Massachusetts, nous apprend que le *la* en 1751 était de 442.5. Jusqu'en 1828, le diapason se maintient à 423.7, puis, en 1844, il monte à 433.2. L'Opéra italien monte encore plus haut : il arrive en 1846 à 452.5. En 1850, les pianos Broadwood ont trois diapasons différents, 433, 446, et 452. Erard montait jusqu'à 456. Enfin, toutes ces tergiversations sont choses du passé. Nous avons le diapason normal; la musique sera-t-elle meilleure sous ce régime? »

— M^me^ Adelina Patti vient de célébrer le quarantième anniversaire de son début à la scène. C'est, en effet, le 24 novembre 1859 qu'elle a paru pour la première fois à New-York dans *Lucie de Lammermoor*, et de ce jour date sa carrière incomparable. En 1859, son beau-frère, le professeur et impresario Maurice Strakosch, ne lui donnait que 500 francs par semaine, c'est-à-dire pour trois représentations. Le cachet de l'artiste, on le sait, a atteint un niveau plus élevé depuis quarante ans.

— Mercredi dernier, 14 décembre, c'était le centenaire de la naissance de Henri Heine, le poète dont les œuvres ont inspiré tour à tour les plus grands musiciens du siècle, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Richard Wagner, Meyerbeer, etc., etc. La tombe du puissant écrivain, au cimetière Montmartre, à Paris, a reçu, à l'occasion de cet anniversaire, une décoration particulière : des fleurs et des couronnes, gerbes de roses, bouquets d'immortelles, recouvraient la pierre. Et, toute l'après-midi de mercredi, des visiteurs très nombreux sont venus au cimetière Montmartre, beaucoup jetant par-dessus la grille les violettes du souvenir. Les femmes surtout ont rendu visite au poète de l'amour; des écrivains, quelques correspondants de journaux étrangers que conduisait M. Emile Ney; enfin, toute la colonie allemande.

Environ mille personnes ont passé devant cette tombe — la plus visitée du cimetière Montmartre avec celle de la Dame aux camélias.

— Nous lisons dans les journaux de Southport et de Liverpool des compte-rendus très élogieux au sujet des concerts où s'est fait entendre M^lle^ E. Kufferath, la jeune et charmante violoncelliste de Bruxelles. C'est la seconde fois que M^lle^ Kufferath paraît en Angleterre et y obtient un succès de meilleur aloi.

— Au théâtre du Capitole, à Toulouse, a eu lieu mercredi la première representation, dans cette ville, de l'opéra *Etienne Marcel* de Camille Saint-Saëns. L'œuvre a remporté un très grand succès.

L'interprétation a été excellente. M. Saint-Saëns avait présidé en personne aux dernières répétitions mais il n'a pas assisté à la représentation.

— Les traductions wagnériennes d'Alfred Ernst n'ont pas de chance dans ces derniers temps. Elles n'ont pas une bonne presse. Elles nous ont toujours paru inspirées par un principe faux, viciées par un souci puéril et maladroit de la fidélité non pas spirituelle, mais verbale. Mais il y a cinq ans, nous étions à peu près seul de cet avis, ou du moins seul à oser l'énoncer. Alfred Ernst était un critique influent, il collaborait à de nombreuses revues, il était soutenu dans sa campagne contre les versions de Wilder par un éditeur remuant, il avait dans la presse de nombreux camarades. Les temps ont bien changé. Aujourd'hui, il n'y a plus guère que quelques intéressés à défendre ces malheureuses traductions, à les proclamer supérieures et intangibles. Caliban — lisez Emile Bergerat — n'est pas de ceux-là. La mort si regrettable d'A. Ernst lui avait imposé silence, mais les représentations de *Tristan* à Paris lui ont délié la langue :

« Eh bien, non, voyez-vous, ni sur la terre ni dans les cieux, la nécessité ne s'impose pour un chef-d'œuvre d'être translaté, quand il l'est, d'une langue dans une autre, par modes de syllabes inexpressives et vaguement entrechoquées. Je veux bien, puisque Fourcaud le certifie en ses adages, qu'il y ait ici un décalque, non seulement des mots, mais de l'ordre germanique des mots; mais j'atteste que le résultat de ce travail stérile est franchement caricatural, qu'il n'atteint, comme effet, qu'à la parodie internationale d'un idiome, telle qu'on la présente dans les cafés-concerts patriotiques, et que Richard Wagner lui-même eût cassé son bâton sur la tête du téméraire qui se fût aventuré, de son vivant, à lui attribuer des vers de poème aussi scandaleusement invertébrés ».

Malheureusement, Wagner n'est plus là ! et ceux qui ont seuls le droit de parler en son nom sont frappés d'une telle cécité, qu'il n'y a que les dures leçons de l'expérience qui les puissent guérir de l'erreur, où mal conseillés, ils se sont laissé entraîner.

BIBLIOGRAPHIE

— Breitkopf et Hærtel. — Vient de paraître une série de musiques nouvelles :

Collection de *Lieder* et chants spécialement

adaptés à l'harmonium anglais de Mason et Hamlin.

Wagner, *Lohengrin*, fantaisie pour violon ; Hubay, *Elégie* pour violon ; Paganini, études en forme de variations.

— SCHOTT FRÈRES, OTTO JUNNE, Leipzig :

Douze pièces pour piano par J. Théodore Radoux, directeur du Conservatoire de Liége.

Cinq mélodies de Jean Van den Eeden, directeur du Conservatoire de Mons.

Trois concertos pour le violon avec accompagnement de piano ou de quatuor, par J.-B. Accolay.

— ALPHONSE LEDUC, éditeur, 3, rue de Grammont, Paris :

Exercices journaliers pour cor à pistons, divisés en sept séries spéciales, par F. Brémont, professeur au Conservatoire de Paris.

— DIX CHANTS DE NOËL POPULAIRES pour une voix, avec accompagnement de piano, par Henri Kling. — Ed. Foetisch frères, Lausanne. — M. Henri Kling, professeur au Conservatoire de Genève, vient de faire paraître dix *Lieds* dans le style populaire, sur de fraîches paroles de Mlle Lili Brélaz, célébrant et peignant la nuit de Noël. D'une inspiration simple et joliment mélodique, écrits avec talent pour la voix et harmonisés avec goût, ces noëls populaires mérirent de retenir l'attention du public musical, et particulièrement du monde enfantin auquel ils s'adressent.

PIANOS IBACH

10, RUE DU CONGRÈS
BRUXELLES

VENTE, LOCATION, ÉCHANGE, SALLE D'AUDITIONS

Maison BEETHOVEN, fondée en 1870

(G. OERTEL)

17 et 19, rue de la Régence (vis-à-vis du Conservatoire), BRUXELLES

COLLECTION D'INSTRUMENTS D'ANCIENS MAITRES A VENDRE :

		Francs
1	Violoncelle Nicolas Lupot, Paris, 1816	2,500
1	— Giuseppe Carlo, Milano, 1711	1,500
1	— Nicolas Gagliano, Napoli, 1711	1,500
1	— David Techler, Rome, 1734	1,200
1	— Albani, Cremone, 1716	750
1	— Lecomble, Tournai (réparé), 1828	500
1	— Ecole française (bonne sonorité)	200
1	— Ecole Stainer (Allemand)	250
1	— Hornsteiner, Mittenwald	150
1	— 3/4 bon instrument	75
1	— 1/2 —	50

		Francs
1	Alto Nicolas Lupot, Paris, 1815	1,500
1	— Ludovic Guersan, Paris, 1756	500
1	— Stainer (Rieger Mittenwald)	250
1	— Ecole française	100
1	Violon Stainer, Absam, 1776	500
1	— Nicolas Amati, Cremone, 1657	1,200
1	— Paolo Maggini, Bretiac, 17	1,500
1	— Gagliano Napoli	1,000
1	— Klotz, Mittenwald	250
1	— Léopold Widhalm, Nurnberg, 1756	200
1	— ancien (inconnu)	150
1	— d'orchestre (Ecole française)	100

Etuis américains pour Violons, à tous prix

CORDES HARMONIQUES D'ITALIE

Demandez Guides à travers la littérature musicale des œuvres complètes pour **Violon, Alto, Violoncelle et Contrebasse.** Prix : 1 franc

PIANOS MAISON BEETHOVEN — HARMONIUMS AMÉRICAINS

NOUVEAUX CHŒURS POUR 4 VOIX D'HOMMES

Imposés aux concours de chant d'ensemble d'ANVERS et de NAMUR

		La partition
BALTHASAR-FLORENCE. Diligam te	(texte latin) net fr.	3 —
DUBOIS, Léon. — La Destinée		3 —
GILSON, Paul. — Marine		3 —
HEMLEB, Charles. — Le Beffroi		3 —
HUBERTI, Gustave. — Le Chant du Poète		4 —
LEBRUN, Paul. — Les Bardes de la Meuse		3 —
MATHIEU, Emile. — Le Haut-Fourneau		3 —
RADOUX, J.-Th. — Espérance		3 —
— **Nuit de Mai**		3 —
— **Harmonies**		3 —
— **Vieille Chanson**		3 —

PUBLIÉS PAR LA MAISON

SCHOTT FRÈRES, ÉDITEURS, MONTAGNE DE LA COUR, 56, BRUXELLES

NOUVEAUTÉS DE LA MAISON

Veuve LÉOPOLD MURAILLE, Editeur, à LIÉGE (Belgique)

43, rue de l'Université, 43

MANDOLINE

O. de Blegny. Coquette, Gavotte pour mandoline et piano ou 2 mandolines et piano ou 2 mandolines et guitare 2 50
Emma L. Faust pour 2 mandolines et piano . . 3 35
Pietrapertosa, J. Op. 238. A toi 2 00
— Op. 239. Romance sans paroles 2 00
— Ondine-Polka de Boulanger, transc facile. 1 75
O. de Blegny. Napoli-Valse pour mandoline ou piano ou 2 mandolines et piano ou 2 mandolines et guitare 2 50

CHANT PROFANE

Dethier, José. Les Rubans, mélodie 1 25
Kochs, Paul. Epithalame 1 75
Piron, C. Aeternum vale 1 00
— Réveil d'enfant 1 00
— Soldats de l'avenir 1 00
Roufosse, Léo. Pour nos pauvres, chant de circonstance 2 00

RÉPERTOIRE DES ORPHÉONS

Mathieu, Emile. Matin, 4 voix, partition . . . 2 50
— Eté, » » . . . 2 50

Ces 2 chœurs formant aussi diptyque ont été imposés en division d'honneur au concours de mai de Luxembourg.

Hutoy, Eug. Chant d'amour, 4 voix, partition . . 1 50

MUSIQUE RELIGIEUSE

Duysens, D. Cantique à Saint-Joseph, solo . . . 1 50
Graindorge. Pie Jesu, solo de baryton 1 00

Nº RÉPERTOIRE DES MAITRISES

496 **Ronchaine** (l'abbé). Litanies au Sacré-Cœur . 2 00
497 **Renard, B.** O Salutaris, solo ténor 0 75
498 **Schubert, F.** Recordare, Pie Jesu, solo baryton 0 60
499 **Dethier, E.** Ave Maria, 2 voix d'homme . . 1 00
500 **Mendelssohn, F.** Laudate pueri, 3 voix, femme ou homme 1 00

RÉPERTOIRE DE L'ORGANISTE

92 **Maes, Louis.** Sonate pour grand orgue. . . 4 00
93 **Debat-Ponsan.** Andante séraphique pour grand orgue 2 00
94 **Ropartz, J. Guy.** 2 petites pièces pour orgue sans pédale ou harmonium 1 25
95 **Dethier, Emile.** Premier offertoire pour grand orgue, sur 3 Noëls wallons 2 00
96 — Deuxième offertoire pour grand orgue, sur 3 Noëls wallons. 2 50
97 **Antoine, Eug.** La plainte des Israélites de la tragédie d'Esther transcrite pour grand orgue (Offertoire) 1 25
98 — Marche solennelle Id. 2 00
99 **Lavoye, Louis.** Communion, grand orgue. . 1 50
100 **Kochs, Paul.** Sortie, grand orgue 1 25

PIANO

Bernaert, E. Cavalerie, marche 1 25
Bouyat, A. Lolotte-polka, très facile 1 00
de Hareng, Th. Mazurka des Nymphes. . . . 1 50
Deffet, Jean. Les Noëls wallons, fantaisie nouv. édit. 2 00
Streabbog, L. La fête au moulin, charmant recueil de 6 danses très faciles 2 00
Dethier, Emile. Pensées du Printemps, mélodie pour piano, violon et violoncelle 2 50

OUVRAGES THÉORIQUES

Dethier, Emile. Méthode complète de piano. (Nouv. édition entièrement refondue) 5 00
Jaspar, A. Célèbre solfège en clé de sol, nouv. édit 2 00
— » » » fa 3me édition. 1 25

Envoi franco contre le montant

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉRO 51

VOLUME XLV

24 DÉCEMBRE 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central**, rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique.** — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur,** Galerie de l'Odéon; M. Gauthier, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 51.   24 décembre 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ED. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — A. WILFORD — WILLIAM CART — MARCEL DE GROO — L. LESCRAUWAET — J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

LES CONCERTS EN FRANCE

pendant le XVIIIe siècle

(SECONDE PARTIE)

(Suite. — Voir le dernier numéro)

Encore qu'il soit difficile de classer dans un ordre clair une série de faits rapportés d'une façon très vague par quelques-uns de ceux qui en avaient été les acteurs ou les témoins (1), on peut cependant essayer d'introduire une chronologie très générale dans l'histoire des concerts de La Pouplinière. Tout d'abord, les biographes de Rameau nous montrent le financier accueillant, abritant et protégeant l'organiste dijonnais avant ses débuts de compositeur dramatique; le titre de l'une des *Pièces en concert* (la première de la troisième suite), appelée la *La Poplinière*, appuie leurs dires par une sorte de dédicace (1); le logis accordé au maître et à Mme Rameau dans l'hospitalière maison du fermier général, ne semble avoir été occupé par eux que pendant peu d'années, car en 1737 leur domicile était déjà rue des Bons-Enfants : mais l'auteur de *Castor et Pollux* venait faire entendre chacun de ses nouveaux ouvrages chez son ancien protecteur, et jouer, les jours de fête, sur l'orgue de sa chapelle, « des morceaux de verve étonnants ».

L'événement qui rompit à grand bruit, en 1748, le ménage de La Pouplinière, suspendit pour un petit nombre d'années les séances musicales, qui reprirent, plus brillantes que jamais, en 1751. Dans cette deuxième période, le financier prit à ses gages, selon les termes de Marmontel, « le meilleur concert de musique qui fût connu dans ce temps-là. Les joueurs d'instruments logeaient chez lui, et préparaient ensemble le matin, avec un accord merveilleux, les symphonies qu'ils devaient exécuter le soir.... Tous les habiles musiciens qui venaient d'Italie, violons, chanteurs et chanteuses, étaient reçus, logés, nourris dans sa maison, et chacun à l'envi brilloit

(1) *Mémoires* de Marmontel, édit. 1804, t. I, p. 296 et p. 312. — *Mémoires* de Mme de Genlis, édit. 1825, t. I, p. 81 et suiv. — *Note concernant l'introduction des cors dans les orchestres*, écrite par Gossec vers 1810, insérée en 1829 dans la *Revue musicale* de Fétis, t. V, p. 218 et s. — *Souvenirs d'un octogénaire*, dans la *Revue et Gazette musicale*, du 3 août 1845. — *Souvenirs* et *Derniers Souvenirs* d'Adolphe Adam (des faits véridiques y sont enveloppés dans d'agréables, mais douteuses broderies). — Article La Pouplinière, dans la Biographie Didot, tome XXX, p. 867. — Vsse de Janzé, *les Financiers d'autrefois, Fermiers généraux*, p. 101 et suiv.

(1) Les *Pièces en concert* furent publiées en 1741. Voyez œuvres complètes de Rameau, tome II.

dans ses concerts ». Marmontel, en bon piccinniste, ne parle que des Italiens; Gossec ajoute au tableau un complément important, en mentionnant les Allemands : « Ce fut, dit-il, M. Le Riche de La Pouplinière qui le premier amena l'usage des cors à ses concerts, d'après les conseils du célèbre Jean Stamitz. Cet amateur, jouissant d'une immense fortune, entretenait un nombreux corps de musique, composé d'artistes distingués, parmi lesquels se trouvaient deux cors, deux clarinettes et trois trombones, qu'il avait appelés d'Allemagne. Tous les grands musiciens, français et étrangers, dans tous les genres, y étaient accueillis, entendus et comblés de largesses ».

Dans ce texte, il faut avant tout remarquer le nom de Jean Stamitz, dont le séjour à Paris, ignoré ou négligé par ses biographes et par les historiens de la musique, nous paraît devoir être considéré comme ayant exercé une action capitale sur la création et le développement de la symphonie en France (1). Né en 1719 à Deutschbrood en Bohême, Jean Stamitz appartenait depuis 1741 au service de l'Electeur palatin, qui l'avait remarqué à Francfort pendant les fêtes du couronnement de l'empereur Charles VII, et l'avait emmené dans sa résidence de Mannheim, pour en faire d'abord l'un des violonistes de son orchestre, puis un de ses deux maîtres de concerts, et enfin le directeur de la musique de sa chambre (2). La date du séjour de l'artiste à Paris est fixée à 1754 par les programmes du Concert spirituel : le 8 septembre de cette année, Stamitz exécuta lui-même, dans la salle des Tuileries, un concerto de violon et une sonate de viole d'amour de sa composition, lesquels furent précédés d'une « symphonie nouvelle à cors de chasse et hautbois », pareillement signée de lui. Le 26 mars 1755, fut jouée une autre de ses symphonies, « avec clarinets *(sic)* et cors de chasse ». Les deux cornistes étrangers que La Pouplinière avait fait venir d'Allemagne pour figurer dans son orchestre et qui se faisaient entendre accessoirement au Concert des Tuileries, s'appelaient Syryneck et Steinmetz (1); les deux clarinettistes, Gaspard Proksch et Flieger; auprès d'eux l'on voyait encore un autre artiste allemand, Gaiffre ou Gœpfer, qui jouait de la harpe : et pendant longtemps, il n'y eut pas à Paris d'autres exécutants sur ces trois sortes d'instruments.

Gossec, qui était lui-même attaché dans le même temps au concert du fastueux fermier général, s'est attribué le mérite d'avoir introduit le premier les cors et les clarinettes à l'Opéra, dans deux airs composés pour les débuts de Mlle Sophie Arnould, le 15 décembre 1757. Nous avons cru longtemps à l'exactitude de ce renseignement, qu'une étude plus attentive corrige et même dément. Avant Gossec, le grand Rameau avait dès 1751 employé les cors et les clarinettes dans les airs de ballet d'*Acante et Céphise;* leur présence dans la partition de cet ouvrage avait été remarquée par H. Lavoix, qui n'avait pas osé se prononcer sur la date réelle de leur introduction à l'Opéra, l'œuvre ayant été gravée sans millésime (2). Le témoignage du *Mercure* lève toute hésitation ; son rédacteur, en rendant compte de la représentation, dit qu' « on a extrêmement goûté... dans la fête des chasseurs, les airs joués par les clarinettes » (3). Gossec, lorsqu'il se servit en 1757 des cors et des clarinettes, ne faisait donc qu'imiter Rameau, Stamitz et les autres compositeurs qui avaient, au théâtre ou au concert, utilisé depuis six ans les ressources nouvelles de l'orchestre de La Pouplinière.

---

(1) Fétis, qui avait publié en 1829 l'écrit de Gossec dans sa *Revue musicale*, ne s'en est point souvenu lorsque, dans sa *Biographie univ. des musiciens*, t. VIII, p. 111, il a confondu le voyage à Paris de Jean Stamitz père, en 1754 avec celui de Charles Stamitz fils, en 1770.

(2) Il conserva cette position jusqu'à 1757. Voyez Fr. Walter, *Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfalzischen Hofe*, p. 102, 210 et 368.

(1) Ils jouèrent un concerto au Concert spirituel le 16 avril 1754, et peut-être dès le 8 septembre 1749 la « symphonie à cors de chasse » de Guignon, que le *Mercure* dit jouée « par des cors de chasse allemands ».

(2) H. Lavoix, *Histoire de l'instrumentation*, p. 231.

(3) *Mercure de France*, décembre 1751, t. II, p. 178

Il y a lieu d'apporter une rectification analogue à l'opinion longtemps admise, et naguère soutenue par nous-même (1), sur le rôle joué par Cossec dans la création de la symphonie. Né le 17 janvier 1734 (2), entré, nous dit-on, en 1751 on 1752 chez La Pouplinière, Gossec n'avait que vingt ans lorsque Stamitz vint à Paris. Les symphonies du concertmeister allemand, qui passent déjà, avec une grande apparence de vérité, pour avoir influencé les premières œuvres de Haydn en ce genre, furent très probablement les modèles de celles que Gossec écrivit, depuis 1752 selon les uns, depuis 1754 selon dautres, et peut-être bien un peu plus tard encore : car, si l'on s'en rapporte au témoignage contemporain, mais souvent incertain, de La Borde, il devint « à vingt-trois ans », c'est-à-dire en 1757 seulement, le chef d'orchestre des concerts de La Pouplinière (3). Une succession rigoureuse est impossible à fixer, car d'une part les programmes de ces concerts manquent absolument, et d'autre part les éditions françaises de musique instrumentale mises au jour à cette époque sont, presque sans exception, dépourvues de dates ; les assertions des écrivains contemporains ou postérieurs sont vagues ou contradictoires, et la série des programmes du Concert spirituel ne présente qu'un écho plus ou moins retardataire des innovations accomplies chez le fermier général. Nous reviendrons, dans les prochains chapitres, sur les symphonies exécutées aux Tuileries; qu'il nous suffise d'avoir indiqué ici le rôle joué à Paris même par Jean Stamitz dans la création ou l'acclimatation de cette forme musicale. Son séjour chez La Pouplinière, son apparition au Concert spirituel laissèrent dans la mémoire du public français des souvenirs assez prolongés et assez flatteurs pour que, une vingtaine d'années après, son fils Charles s'empressât de les rappeler : sur les titres italiens ou français des quatuors et des symphonies qu'il fit graver à Paris, il eut grand soin de s'annoncer comme le « fils du fameux Stamitz » (1) ; un catalogue de l'éditeur Venier, gravé vers 1780, réunit, parmi les symphonies, l'œuvre XI de *Stamitz padre, a corni, obboe o clarini obbligati*, et l'œuvre II de *Stamitz filio*, avec *corni e obboe ad libitum;* les compositions des deux maîtres, et bientôt celles d'un troisième Stamitz, Antoine, second fils de Jean, furent donc simultanément connues des musiciens français, à la fin du XVIII^e siècle (2).

Les amateurs modestes, auxquels n'était point accessible le luxe d'auditions pareilles à celles de La Pouplinière, trouvaient assez facilement la possibilité d'assister ou de prendre part à des concerts de chambre. Le *Tableau de Paris* pour 1759 désigne comme donnant des « concerts réglés » de temps en temps, en hiver, « M^{me} Dumont, rue de la Sourdière ; M. Damonau, rue du Petit Lyon; M. le M^{is} de Saché, rue Cassette; M. de Mondion, quai d'Anjou; M. Jacottau, vieille rue du Temple; M^{me} Rutgi, rue Plâtrière; M. Rodrigue, concert abonné, place Ven-

(1) Dans notre *Histoire de la symphonie à orchestre*, 1882, p. 33 et suiv.

(2) C'est la date relevée sur l'acte de baptême de François-Joseph *Gossé* (sic), et publiée par P. Hédouin (*Notice sur Gossec*, dans son volume intitulé *Mosaïque*, 1856, in-8).

(3) La Borde, *Essais sur la musique*, t. III, p. 428.

(1) Nous citerons comme preuve deux œuvres que Fétis n'a pas connues : *Sei Quartetti per due Violini, viola e basso, i quali potranno esse esequirli a grande orchestra,... da Carlo Stamitz, figlio del famoso Stamitz e virtuoso di musica di S. A. S. Elettorale palatina. Opera Prima.* A Paris, au bureau d'abonnement musical, etc. — *Six Simphonies à deux violons, alto et basse, cors et hautbois,.., par C. Stamitz, fils du fameux Stamitz, compositeur de M. le duc de Noailles,... Œuvre VI.* Paris, chez Sieber, etc.

(2) La bibliographie des œuvres des trois Stamitz est rendue assez épineuse par l'absence de prénoms sur quelques-unes ; il faut en tous cas se mettre en garde contre les inexactitudes de Fétis. On le voit entre autres détails reprocher à Choron et Fayolle d'avoir dit qu'Antoine joua longtemps à la chapelle du Roi : « c'est une erreur, prononce-t-il, car son nom ne figure sur aucun état de cette chapelle ». Or, Antoine Stamitz figure bel et bien comme violoniste sur les états de la musique du Roi, depuis 1782 jusqu'à 1789, et il prend la qualité d' « Ordinaire de la musique du Roi » aux frontispices de ses *Six Sonates en duos pour deux violons, œuvre première des Sonates en duo,* etc., Paris, chez Baillon, et de ses *Six Quatuors concertans pour deux violons, alto et violoncelle, 8e livre de quatuors,* etc., à Paris, chez Boyer, etc.

dôme » (1). Le sieur J.-B. Dupuits des Bricettes dirigeait une école de musique, où il donnait « tous les jours des leçons, et, trois fois la semaine, des concerts pour apprendre l'ensemble, et aller de mesure » (2). Pour de telles réunions se publiaient des œuvres susceptibles d'adaptations et de modifications diverses : Aubert faisait en sorte que ses *Concerts de symphonies* convinssent indifféremment aux cordes, aux flûtes, aux hautbois ; Rebel avertissait l'acheteur de sa symphonie *les Eléments*, qu'elle était « gravée de façon à pouvoir estre exécutée en concert par deux dessus de violon, deux flûtes et une basse », et il ajoutait au titre de sa *Fantaisie* cet avis : « La contrebasse, trompettes et timbales embellissent fort cette pièce ; les personnes qui en voudront avoir les copies s'adresseront à M. Lallemand, copiste de l'Opéra ». Un divertissement que le sieur de Villeneuve fit jouer en 1742, devant l'ambassadeur de Turquie, fut annoncé comme formé de petits morceaux très variés, ouverture, tempête, chacone, marche française, marche turque, airs « de caractère », passepieds, menuets, rigaudons, ariettes chantantes, duos, chœurs, le tout « de facile exécution, et dans le bon goût », se pouvant jouer « avec cinq personnes seulement, savoir, un dessus et une basse-taille, deux violons et un clavecin, ou basse continue de viole, ou de violoncel ; et pour les grands concerts, on y joindra les parties chantantes des chœurs, flûtes, hautbois, trompette, avec tous les instrumens convenables » (3).

L'assistance des petits concerts était formée « d'une grande quantité de gens désœuvrés et d'un petit nombre de connaisseurs. Les dames en font l'ornement, et donnent de l'émulation aux acteurs. Plusieurs d'entre elles sont en état de juger les talens et même de prononcer ; la grande quantité aussi n'y viennent que pour s'amuser, causer, ou s'y montrer. Un grand nombre de jeunes gens inconsidérés, qui n'ont pour objet que l'assemblée, viennent s'y faire voir, et blâment par air ce qu'il faudroit applaudir (1) ». La description, qui est de 1757, demeure vraie dans le Paris de 1900 : seulement, au lieu de s'y appliquer au public des concerts, elle convient à celui de l'Opéra. Une autre phrase du même écrivain n'a pas non plus perdu tout à-propos ; elle montre que les matinées d'élèves, fléau des familles modernes, étaient déjà connues des bourgeois de l'ancienne France, qui les recherchaient ou les redoutaient, selon leur lien de parenté avec les exécutants : « Les pères et les mères y mènent leurs enfants, pour leur procurer une certaine hardiesse et confiance, si nécessaires pour jouer ou chanter en public ; ils veulent aussi jouir des dépenses qu'ils ont faites pour leur éducation. On est assommé par ces talents naissans, de sonates et de cantatilles, que l'on est forcé d'applaudir pour plaire aux parents ».

(*A suivre.*) Michel Brenet.

(1) *Tableau de Paris pour l'année 1759* (par de Jeze) p. 240 et suiv. — Nous retrouverons au chapitre VIII le compositeur Rutgi ou Rugge.

(2) *Mercure*, juin 1757, t. II, p. 133.

(3) *Mercure*, mai 1742, p. 1189 et suiv.

(1) Ancelet, *Observations sur la musique*, p. 38.

CHARLES LAMOUREUX — JOSEPH DUPONT

NÉCROLOGIE

Un double deuil frappe l'art musical. A quelques heures d'intervalle, deux des plus fameux virtuoses de ce temps dans l'art de diriger l'orchestre, Charles Lamoureux et Joseph Dupont, l'un à Paris, l'autre à Bruxelles, disparaissent de la scène brusquement fauchés avant l'heure. Ils étaient à peu près du même âge, étant nés, l'un Charles Lamoureux, en 1834, l'autre, Joseph Dupont, en 1838 ; tous deux, ils avaient suivi des ten-

dances parallèles ayant été l'un et l'autre d'ardents propagandistes de l'œuvre de Richard Wagner; tous deux, ils ont joué un rôle éminent dans l'œuvre d'initiation des masses populaires à l'art nouveau, faisant preuve de ce que j'appellerai volontiers le *courage esthétique*, en défendant vaillamment de leur conviction des maîtres inconnus et des œuvres nouvelles que leur ardeur imposait au goût incertain et routinier du public; tous deux, ils ont eu à subir de cruels déboires pour avoir, dans la sincérité et la fermeté de leur foi, refusé toute concession à l'éternel préjugé des foules amies de la banalité et du vulgaire; et les voilà tous deux couchés au tombeau, abattus dirait-on, du même geste de l'inexorable Faucheuse.

La coïncidence est étrange! Qu'elle mystérieuse combinaison du sort a préparé cette double perte si brusque et si cruelle pour l'art?

Il y a huit jours, Ch. Lamoureux était encore debout à son pupitre au Cirque des Champs-Elysées, et quelques jours auparavant, on l'acclamait à Berlin, où il inaugurait une nouvelle institution de concerts, fière de placer ses débuts sous les auspices de sa renommée et de sa grande autorité.

Joseph Dupont, lui, inquiétait depuis quelques semaines ses admirateurs et ses amis. Rongé par un mal cruel, il n'était déjà plus que l'ombre de lui-même lorsqu'il commença les répétitions du premier concert de la présente saison; et il dut abandonner la direction de celui-ci à son jeune et génial ami Richard Strauss. Depuis lors, le fâcheux ajournement des concerts indiquait que le mal se refusait à céder. Et voici que déjà il n'est plus!

Mais à tous, leur physionomie, leur belle vaillance, l'œuvre accomplie resteront un vivant souvenir.

A Joseph Dupont me liait une amitié et une affection qui n'ont pas varié depuis vingt ans, et je puis dire ce qu'il y avait de vraiment élevé dans sa nature. C'était un cerveau remarquablement organisé, une intelligence singulièrement ouverte et cultivée, et qui eût peut-être donné plus encore, si les circonstances l'avaient favorisé. Mais il avait une sensibilité très délicate; plus volontaire que combatif, dès qu'il sentait une résistance, il se réfugiait volontiers dans l'attende, préférant à la lutte, la lecture des historiens et des philosophes. Il savait par cœur, notamment Schopenhauer et Nietzsche. Il était lettré, il était fin, il avait de la conversation et de l'esprit. Le mot juste, l'observation profonde surgissaient naturellement. Au total, une belle intelligence. Dans quelque carrière qu'il se fût produit, il eût pris rang. Le phénomène d'atavisme voulut qu'il se consacrât à la musique. Mais, bien que fils et frère de musiciens, il était entré dans la musique plutôt par éducation et nécessité que par irrésistible penchant. C'est pourquoi il ne fut ni un virtuose ni un compositeur, encore qu'après ses études de violon et de composition aux Conservatoires de Liége et de Bruxelles, il eût débuté dans la carrière par des succès qui semblaieut promettre : un premier prix de la classe de Léonard et, quelque temps après, le prix de Rome au concours musical de 1863. Presque aussitôt, il s'improvisait chef d'orchestre, s'engageant, au cours de son voyage en Italie, à la tête d'une de ces compagnies d'opéra qui parcouraient encore à cette époque les capitales de l'Europe. Il devint ainsi chef d'orchestre aux théâtres de Varsovie (1867-70) et de Moscou (1871). Avec sa vive intelligence, il y apprit rapidement l'art de conduire qu'il devait peu après manifester d'une façon vraiment supérieure à la tête de l'orchestre du théâtre royal de la Monnaie, où il fut appelé presque en même temps que M. Gevaert lui confiait la classe d'harmonie au Conservatoire de Bruxelles réorganisé. Ce fut lui le véritable artisan de la période extrêmement brillante que traversa ce théâtre de 1873 à 1899. De son beau geste plastique, impérieux et précis, il enlevait avec un feu superbe et un sangfroid admirable les masses vocales et instrumentales; et plus d'une œuvre moderne lui dut un succès qu'elle ne retrouva plus, lui parti. Aux Concerts populaires dont il prit la direction après Adolphe Samuel et Henry Vieuxtemps, en 1873, il se signala aussi par des initiatives intelligentes et un ardent prosélytisme en faveur des maîtres choisis par lui. Quelques-uns de ceux qui sont devenus fameux depuis, lui doivent le commencement de leur renommée au pays de langue française : Massenet, Saint-Saëns, Reyer, Delibes, Duparc, d'Indy; Rimsky-Korsakoff, Balakiref, Grieg et Svendsen, même Johan-

nès Brahms, qu'il fit connaître à Bruxelles longtemps avant qu'on soupçonnât leur existence à Paris ou à Londres. Il fut de toutes les grandes batailles artistiques de ce dernier quart de siècle, et en particulier des grandes batailles wagnériennes, car après avoir repris *Tannhæuser* en 1873, pour la première fois sur une scène française depuis le mémorable échec de 1861, ce fut lui qui monta le premier en français la *Walkyrie*, les *Maîtres Chanteurs*, d'importants fragments de *Parsifal* et de *Siegfried*, après une longue série d'œuvres françaises, le *Timbre d'argent* de Saint-Saëns, *Hérodiade* de Massenet, *Gwendoline* de Chabrier, *Sigurd* et *Salammbô* de Reyer, *Carmen* (quinze jours après Paris), *Mefistofele* de Boïto, etc., etc.

Il était quelqu'un, et l'on dut bien s'en convaincre, lorsque, en 1889, il quitta définitivement le théâtre de la Monnaie après trois années de gestion directoriale. Depuis lors, cette belle scène, jadis si renommée, n'a fait que déchoir. Ce fut la tristesse des dernières années de Joseph Dupont. Ne plus être à la tête de ce théâtre, ce fut pour lui comme un exil; il se crut méconnu. Il se trompait, et l'éclatant hommage qui lui fut rendu, il y a deux ans, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de son arrivée au pupitre des Concerts populaires, dut le convaincre de la profonde sympathie et de la très grande admiration que lui conservait le public. Il méritait l'une et l'autre.

J'ai connu moins intimement Charles Lamoureux, dont la réputation fut plus retentissante parce qu'il parut sur une scène plus vaste. Ce fut, lui aussi, un volontaire et un tenace, avec une finesse plus méridionale, mais aussi plus de violence et moins d'intellectualité que Joseph Dupont. Mais il avait plus de métier proprement musical. Violoniste, lui aussi, quartettiste remarquable, bon harmoniste et contrapontiste, il avait une curiosité très éveillée et une connaissance très vaste de la littérature musicale. Quand il arrivait au pupitre, il savait vraiment ce qu'il y avait dans la partition et il s'attachait avec un souci qui allait jusqu'à la rigueur extrême à en rendre tous les détails. Ses exécutions étaient des merveilles de précision et d'exactitude. Ses actes d'art compteront dans l'histoire de la musique en France. On ne peut oublier que c'est lui qui fit exécuter pour la première fois à Paris le *Messie* et *Judas Machabée* de Hændel, la *Passion selon saint Mathieu* de Bach, qui retourna ensuite l'opinion publique au sujet de Wagner, grâce à son infatigable apostolat, par ses très belles et très intelligentes interprétations de fragments de *Tristan* à ses concerts, puis de *Lohengrin* à l'Eden-Théâtre et plus tard à l'Opéra, enfin de *Tristan et Iseult* tout récemment, au Nouveau-Théâtre. J'allai le voir la veille de la répétition générale. Il me reçut avec une cordialité qui me toucha vivement : « Je suis heureux de vous voir; vous avez été de toutes mes grandes batailles wagnériennes ; je vous remercie d'être venu à celle-ci, qui sera ma dernière. » Et comme je me récriais, il reprit vivement : « C'est ainsi ! Après ces représentations, je me retirerai. *Tristan* sera mon dernier acte. »

Il a dit vrai. Pour cette œuvre, il aura dépensé sa dernière énergie, et elle fut vraiment superbe. Jamais je ne l'avais vu aussi ardent à son pupitre, aussi souple, aussi vigoureux. Sous sa direction, l'admirable orchestre qu'il avait formé et discipliné merveilleusement eut des accents passionnés et des élans lyriques d'une incomparable intensité.

Et voilà que tout est fini. Deux belles énergies brisées, deux belles intelligences éteintes ! Joseph Dupont ! Charles Lamoureux !

Qu'à leurs funérailles, on joue la superbe marche funèbre du héros Siegfried. Ils la méritent, car ils ont été, dans leur sphère, de nobles et héroïques servants du grand art.

M. Kufferath.

Chronique de la Semaine

PARIS

THÉATRE DE L'OPERA-COMIQUE

Orphée de Gluck. — L'*Irato* de Méhul.

(Reprises le 20 décembre 1899.)

Le vent est à Gluck : au Théâtre lyrique de la Renaissance, *Iphigénie en Tauride* avec M^me^ Jeanne Raunay; à l'Opéra-Comique l'*Orphée* avec M^lle^ Gerville-Réache... et, on annonce une reprise d'*Iphigénie en Tauride* à ce dernier théâtre, avec M^me^ Caron. Ne nous en plaignons pas; le vent est bon. On ne saurait trop faire connaître à la génération

nouvelle les beautés de l'art magistral de Gluck et enseigner aux jeunes compositeurs qu'il n'est nul besoin d'être si compliqué pour atteindre la vérité scénique.

Lorsque M. Carvalho entreprit, le 6 mars 1896, pour Mlle Delna, une reprise d'*Orphée* au théâtre de la place du Châtelet, il ne fit que de faibles efforts pour présenter un des chefs-d'œuvre de Gluck dans un cadre approprié à sa magnificence. Il comptait surtout que le talent de Mlle Delna attirerait la foule aux représentations d'*Orphée*. Il s'était trompé.

M. Albert Carré, qui est un administrateur distingué doublé d'un artiste délicat, a très justement pensé qu'une œuvre de l'envergure d'*Orphée* devait être jouée en des décors de pure beauté. Et il a atteint le but : sur les quatre tableaux, trois sont de vrais petits chefs-d'œuvre, principalement celui de l'Elysée. Dans le premier, au lieu de placer le tombeau d'Eurydice au premier plan, il a fait avancer la plantation du bois sacré jusque sur le devant de la scène. Aussi le monument funéraire en marbre blanc apparaît-il à travers la forêt sombre qu'éclairent vaguement les derniers reflets du soleil couchant, et, autour du tombeau, le cortège des pleureuses vêtues de robes blanches ou violettes donne à l'ensemble une ressemblance avec telle toile du Poussin. Au deuxième acte, ce sont des rochers immenses s'élevant jusqu'aux nues, à travers lesquels filtre la lueur d'un ciel lugubre; en une demi obscurité apparaissent les monstres du Tenare, qui n'empêcheront point Orphée d'aller chercher Eurydice aux enfers. Mais le plus admirablement réussi de ces décors est celui de l'Elysée, où pénètre Orphée. Ici, nous admirons une fresque vaporeuse et poétique de Puvis de Chavannes, en laquelle évoluent gracieusement les ombres heureuses, vêtues de blanc, dont quelques-unes sont couvertes de fleurs, telles certaines Florentines dans l' « Allégorie du Printemps » de Botticelli. Au loin, les ondes du Léthé rappellent que, grâce à elles, on oubliait tous les maux de la vie. Il n'était pas possible de réaliser plus heureusement ces souvenirs du paradis des Grecs.

De la musique d'*Orphée*, tout a été dit.

Bornons-nous aujourd'hui à parler de la nouvelle interprétation. Mais qu'il nous soit permis, préalablement, d'exprimer une fois de plus le regret que le rôle d'Orphée ne soit point confié à un homme. Rien n'est plus choquant sur la scène que ces « travestis », que ces interprétations de personnages très masculins par des femmes. Ici, dans un drame où l'auteur a voulu que tout fût sincérité et expression fidèle de la nature, l'effet est encore plus désagréable. Il est bien entendu que notre observation n'atteint en rien les qualités des artistes femmes remarquables qui ont abordé le rôle. Lorsque Gluck fit représenter pour la première fois, en 1764, *Orfeo* à Vienne, il écrivit la partie d'Orphée pour un homme, et ce fut Gaetano Guadagni, contralto castrat, qui en fut chargé. Nous savons fort bien qu'aujourd'hui, nous ne possédons plus pour ainsi dire de voix de la nature de celle de Guadagni. Mais, lorsque Gluck vint en France pour adapter *Orphée* à la scène française, ce fut encore à un homme qu'il eut recours pour le rôle d'Orphée et il le transposa pour la voix de haute-contre du chanteur Legros. On voit donc combien notre sentiment sur ce sujet acquiert en quelque sorte une force plus grande, rien que par l'exposé de ce qui précède. Nous nous en tiendrons là aujourd'hui.

La nouvelle interprète du rôle d'Orphée à l'Opéra-Comique, Mlle Gerville-Réache, accuse encore davantage l'anomalie; car elle n'a songé nullement à revêtir un costume qui pût faire la moindre illusion. Elle se ceint la taille! Pourquoi n'avoir pas adopté au moins la tunique virile, qui fut si bien portée par Mme Viardot?

Elève de Mme Rosine Laborde, Mlle Gerville-Réache, qui est toute jeune, a été à bonne école. A une diction excellente vient se joindre un organe qui ne manque pas d'ampleur; elle a de belles notes de contralto, parfois un peu voilées, qui se clarifieront et se développeront. Lorsqu'elle ne force pas la voix, le charme est indéniable ; on a pu le constater notamment au deuxième acte, lorsque, par ses chants mélodieux, elle apaise les démons menaçants. On devine qu'il y a en elle l'étoffe d'une tragédienne et qu'elle a mis tous ses soins à composer le rôle d'Orphée. L'expression de son visage rend bien les diverses impressions qu'elle ressent; les gestes sont le plus souvent justes, mais elle en abuse. Nous lui conseillerons plus de simplicité.

Mme Bréjean-Gravière, qui a une jolie voix, nous semble une Eurydice un peu forte en chair. Quant au personnage épisodique de l'Amour, il fut très bien représenié par Mlle Eyreams.

Les chœurs et l'orchestre, dirigés par M. Messager, furent excellents. Nous croyons toutefois que certains mouvements ont été pris trop lentement.

— Le même jour qu'*Orphée*, on reprenait à l'Opéra-Comique l'*Irato* (l'*Emporté*), un petit acte de Méhul sur des paroles de Marsollier, dont la première représentation eut lieu le 17 février 1801. La dédicace de Méhul au général Bonaparte, premier Consul de la République française, placée en tête de la partition, indique bien le but qu'avait eu le composiueur d'écrire un ouvrage moins sévère que ceux créés par lui jusquà ce jour. Qu'il ait voulu mystifier d'abold son public en faisant croire, avant la première représentation, que la partition était d'un compositeur italien du nom de Fiorelli (comme le fit plus tard Berlioz avec l'*Enfance du Christ*), — ou montrer qu'il n'était pas si difficile de faire de la musique italienne — ou encore se moquer de l'école subalpine, qu'il aurait peu estimée...., il nous suffit de constater que son petit opéra-bouffe, bien que

renfermant de gracieuses parties (tel le fameux quatuor), n'est qu'une page bien insignifiante dans son œuvre. Quant à nous, nous préférons toujours *Joseph* à tous les *Irato* du passé, du présent et de l'avenir!

L'interprétation de cette bouffonnerie, qui plaira certes au public de l'Opéra-Comique, a été parfaite. M. Belhomme, représentant le riche bourgeois Florentin Pandolphe, est bien l'homme emporté qui ne « dérage » qu'à la conclusion de la pièce, alors qu'il est forcé d'approuver le mariage de son neveu Lysandre, avec la charmante Isabelle et qu'il s'adresse aux spectateurs pour leur dire : « Ne jugez point ce badinage avec trop de sévérité ». La diction de M. Belhomme est une des plus nettes que nous connaissions. M^{lle} Eyreams est une séduisante Isablle, qui enchante non seulement par le joli timbre de sa voix, mais encore par la joliesse de son minois. M. Carbonne est un Lysandre fort amoureux; M. Delvoye, en Scapin, brûle les planches. Les autres rôles sont bien tenus par M^{lle} Marié de l'Isle et M. Dubosc.

HUGUES IMBERT.

CONCERTS LAMOUREUX

M. Lamoureux s'est enfin décidé à nous faire entendre une nouveauté de quelque importance; mais je ne sais vraiment s'il faut l'en féliciter, car son choix s'est porté sur une œuvre dramatique, dont il n'a pu naturellement nous donner que des fragments et qui a perdu beaucoup à être interprétée au concert, c'est-à-dire sans décors, sans costumes, sans mise en scène, avec une chanteuse sans gestes, sans mouvement, sans vie.

Mudarra — c'est le titre de l'opéra de M. Le Borne sur lequel M. Lamoureux avait jeté son dévolu — a été représenté à Berlin au printemps dernier. Le *Guide Musical*, dans son numéro du 30 avril, a donné de cette représentation un compte-rendu auquel je prie le lecteur de vouloir bien se reporter. Je n'ai pour ma part qu'à dire quelques mots des deux fragments interprétés dimanche dernier au concert de la rue de Malte.

Le prélude est certainement une page qui dénote chez le compositeur une grande maîtrise, une habileté rare dans l'emploi des différents timbres, une profonde connaissance des ressources de l'orchestre. Mais ce prélude, qui doit être, au théâtre, accompagné d'une mise en scène pleine de faste et d'enchantement, devient au concert quelque peu obscure. Certains effets d'orchestre qui ont une signification à la scène, sont ici incompréhensibles; et la plupart des thèmes, dont quelques-uns sont habilement choisis, deviennent lettre morte au concert.

Quant à la scène de l'oratoire, où paraît Aliénor, femme rêvée par Mudarra, elle a été si mal interprétée par M^{lle} Marcy, qu'on ne saurait vraiment s'en faire une idée bien nette après cette audition.

En somme, mauvaise journée pour M. Lamoureux, pour M^{lle} Marcy et pour M. Le Borne, avec cette différence que ce dernier, dont le mérite reste intact, a été victime des deux autres.

ERNEST THOMAS.

CONCERTS COLONNE

M. Colonne nous a donné, le 17 décembre, une seconde audition de la *Neuvième*. L'exécution en a été chaleureuse, ce qui est assez la caractéristique du célèbre chef d'orchestre. A noter l'enthousiasme de mon voisin, homme d'un certain âge, qui, à la fin de l'*andante*, en un accès d'admiration que justifie amplement cette page sublime, n'a pu se retenir de lancer un « Bravo, Colonne! C'est superbe! » qui a produit quelque sensation. Les chœurs ont été bons, et le quatuor — M^{mes} de Nocé et Planès, MM. Cazeneuve et Challet — à la hauteur de sa tâche difficile.

M. Diémer a joué avec cette délicatesse et cette sûreté qui n'appartiennent qu'à lui la *Deuxième Fantaisie* pour piano et orchestre de M. Périlhou. J'ai déjà eu l'occasion de louer la distinction et la franchise de l'inspiration de ce compositeur. Cette *Fantaisie* ne peut que me confirmer dans mon appréciation. Claire et discrète, la mélodie, au milieu des plus riches développements harmoniques, y reste toujours au premier plan. L'ombre de Wagner est absente; que M. Périlhou en soit remercié!

M. Diémer, rappelé après la *Onzième Rapsodie hongroise* de Liszt, s'est fait acclamer dans un délicieux morceau de Dacquin. Quels doigts et quel style!

L'ouverture de *Tannhæuser* et la scène du Venusberg complétaient cet attrayant programme.

J. D'OFFOËL.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS

Combien jeune, combien lumineuse est restée cette *Symphonie* en *fa* du grand Beethoven! Remarquez comme la note pastorale y domine, aussi bien que dans ses autres sœurs, notamment dans la *Pastorale*. Elle est écrite du reste en *fa*, ainsi que cette dernière, et fut composée, au printemps de 1812, sur les bords du Danube, à Linz, pendant le séjour que Beethoven fit chez son frère Jean. Si le maître vécut en mauvaise intelligence avec les villes, en revanche il communiait avec la nature. Et ce serait une bien vieille chanson que de rappeler les promenades interminables qu'il faisait à travers bois et vallées, notant au crayon sur un calepin les impressions puissantes et charmantes que lui laissaient les beaux paysages traversés par lui. Le premier thème de l'*allegro vivace* du début, frappé par tout l'orchestre, n'est-il pas déjà un superbe rayon de soleil, éclairant dès l'aube la nature?

A. Schindler aura beau nous raconter, dans sa *Vie de Beethoven*, que le premier motif si gai, si sautillant du fameux *allegretto scherzando* fut improvisé au printemps de 1812, à un diner d'adieu auquel assistaient Beethoven, le mécanicien Maelzel, le comte de Brunswick, Etienne de Breuning et d'autres personnes, au moment où Beethoven s'apprêtait à partir pour Linz, — et ce, sous la forme d'un canon vocal, destiné à célébrer l'invention du métronome Maelzel; — nous voyons en ce thème le départ d'amis pour la campagne par une belle journée de floréal, arpentant joyeusement la route prenant, tour à tour la parole pour narrer les beautés agrestes. Et que d'autres thèmes d'essence pittoresque à relever dans les autres parties de l'admirable *Symphonie!*

Au sujet de la belle *Psyché* de César Franck,dont la Société des concerts nous donna une remarquable interprétation, nous n'avons rien à ajouter à nos impressions antérieures, décrites à l'occasion de son exécution aux Concerts-Colonne. Les belles « envolées » du maître des *Béatitudes* sont quelquefois ternies par un défaut de concision, que l'on retrouve du reste en plusieurs de ses compositions. Nous l'avons dit souvent : César Franck conversait plus souvent avec les anges qu'avec les mortels; aussi s'oubliait-il en ces entretiens divins!

Le *Rouet d'Omphale* de M. C. Saint-Saëns, d'un style si pittoresque; l'*Ave verum* de Mozart, d'une ligne si pure; enfin la très colorée *Marche hongroise* de Berlioz, terminaient cette belle séance de la Société des concerts. H. Imbert.

⚜

La Bodinière. — Lorsqu'on a eu le plaisir d'entendre M. Bourgault-Ducoudray, professeur au Conservatoire, conférencier sur la *Passion selon saint Matthieu* de Jean-Sébastien Bach, on n'a plus qu'un désir, celui d'aller entendre cette œuvre grandiose, exécutée au Conservatoire de Bruxelles sous la direction de M. Gevaert. L'éloquence de M. Bourgault-Ducoudray est communicative; il parle d'abondance, connaissant à fond son sujet, et ne dit rien à côté. Le geste est sobre, expressif; la parole est d'un beau timbre. Je vous assure qu'il ferait adorer Bach aux êtres les plus rebelles à la musique du vieux cantor ds l'église Saint-Thomas de Leipzig.

Sa conférence du 16 décembre avait pour but l'étude comparative des deux *Passions*, la première *selon saint Jean*, la seconde *selon saint Matthieu.* Les arguments qu'il a développés pour faire comprendre que la *Passion selon saint Matthieu* est supérieure à celle *selon saint Jean* furent des plus judicieux. La *Passion selon saint Matthieu* est la cinquième et dernière des *Passions* écrites par Bach. Il n'est pas arrivé du premier coup à la perfection. La *Passion selon saint Jean* est la seconde, et, malgré des beautés de l'ordre le plus élevé, elle ne peut rivaliser avec celle *selon saiut Matthieu*, que M. Bourgault-Ducoudray appelle justement « le plus beau monument élevé à la gloire de la religion et de la musique ». Dans la *Passion selon saint Jean*, la partie récitative est encore le récitatif sec. Au contraire, dans celle *selon saint Matthieu*, le rôle de Jésus offre des récits d'une expansion intense, d'une puissance superbe. Le style de Bach s'est pour ainsi dire clarifié pour aboutir à la création d'une œuvre essentiellemeut populaire. Mais la comparaison si juste faite par le conférencier entre les deux *Passions* nous entraînerait un peu loin. Contentons-nous de dire que nul mieux que M. Bourgault ne pouvait présenter si noblement le père de l'Eglise musicale.

Les beaux exemples ont été dits tour à tour par Mme Jeanne Arger, qui a chanté dans le style le plus pur l'*Arioso et Air* de la *Passion selon saint Matthieu* : « Oh! pleure à ces accents émus », — par Mlle Dorigny, dont la voix de contralto promet (Air : Tout est accompli. — *Passion selon saint Jean*), — par M. Fernand Baer, lauréat du Conservatoire, qui possède un très bel organe, mais doit faire plus ample connaissance avec le style de Bach, — enfin par M. Cros Saint-Ange, qui a exécuté magistralement sur son bergonzi les *Sarabande* et *Gavotte* de la *Sixième Suite* pour violoncelle de J.-S. Bach. H. I.

⚜

Deux des premiers prix d'opéra de cette année au Conservatoire, Mlles Charles et Soyer, ont débuté cette semaine sur la scène de l'Opéra, dans *Aïda*, et ont remporté un succès mérité et de bon aloi. Cette année comptera dans les fastes du Conservatoire, car trois premiers prix, pour trois jeunes filles à la fois, ne sont pas chose fréquente, surtout quand ils sont justifiés. Or, il est certain, maintenant qu'il ne reste plus à venir que l'épreuve de Mlle Hatto, la plus artiste des trois, qui aura lieu dans *Sigurd* et ne peut manquer d'être couronnée de succès, que ces élèves avaient le talent et l'étoffe nécessaires pour figurer à leur honneur sur notre première scène, avec des qualités de voix ou de tempérament personnelles et différentes. Mlle Charles, dans Aïda, a montré un beau soprano dramatique, dont il ne lui manque que de rendre plus homogènes les divers registres, avec une intelligence et une ardeur auxquelles il ne faut qu'un peu plus de sûreté et d'ampleur, et une diction pleine de charme. Mlle Soyer, dans Amnéris, a déployé de belles notes basses, qui ont mieux porté qu'on n'aurait cru d'abord, et n'a pas manqué d'éclat dans le haut : elle devra seulement veiller à ne pas laisser sa voix devenir tumultueuse et cahotée comme tant d'autres; mais elle a donné de la grâce à un rôle qu'on pousse d'ordinaire trop au noir. En somme, pour toutes deux, des défauts faciles à corriger et naturels à leur âge, et des qualités sérieuses, de voix et de sens dramatique, que le travail développera promptement. H. de C.

La première soirée musicale donnée par M. et Mme Colonne a été vraiment remarquable. On a eu la primeur du beau *Quatuor à cordes* qu'a composé récemment le maître Saint-Saëns. C'est une œuvre de premier ordre, avec un reflet des derniers quatuors de Beethoven; il a été joué en perfection par le quatuor Thibaut. Saint Saëns assistait à la soirée et a joué avec sa délicatesse habituelle plusieurs pièces de lui pour le clavier. On a entendu également des mélodies de Saint-Saëns, Th. Dubois, Godard, délicieusement dites par des élèves de Mme Colonne, puis un chanteur merveilleux, M. Baldelli, qui a impressionné vivement l'auditoire en disant le superbe *Lied* de Beethoven : *La Tombe obscure.*

A l'institut Rudy, interprétation de l'œuvre de Saint-Saëns. Mme Marthe Crabos a chanté avec une excellente méthode et un organe charmant diverses mélodies du maître (*La Cloche*, *Splendeur vide*, *La Solitaire*, *Soirée en mer*, *La Flûte invisible*, etc.), puis un grand air de *Samson et Dalila* et un air d'*Ascanio*. MM. A. Périlhou, organiste de l'église Saint-Severin, et Lematte, flûtiste de l'Opéra-Comique, prêtaient leur excellent concours à cette séance d'un vif intérêt.

MM. Dantot, Rottembourg, Blazy, Barrier et Gensse, professeurs à l'Institution nationale des jeunes aveugles, ont été fort applaudis après l'exécution des morceaux portés au programme de leur première séance de musique de chambre, le jeudi 14 décembre. Un *Trio* de Beethoven, une *Sonate* de J. Brahms, pour piano et violon, le soixante-septième *Quatuor* à cordes d'Haydn, les *Variations* pour piano et clarinette de Weber, des airs de *Thaïs* et d'*Hérodiade*, tel était le bilan de cette charmante matinée musicale. MM. Dantot, Rottembourg, Blazy, Barrier et Gensse font honneur à l'Institution nationale des jeunes aveugles.

Concerts annoncés : Au Conservatoire, à 2 h. Sixième concert sous la direction de M. Paul Taffanel. Au programme : 1. Symphonie en *fa* (Beethoven); 2. Psyché (César Franck); 3. Le Rouet d'Omphale (Saint-Saëns); 4. Ave verum (Mozart); 5. Marche hongroise (Berlioz).

— Au Châtelet, à 2 h 1/4. Neuvième Concert Colonne, sous la direction de M. Ed. Colonne. Au programme : La Damnation de Faust, légende dramatique en quatre parties, d'Hector Berlioz : Marguerite, Mlle Marcella Pregi; Faust, M. Emile Cazeneuve; Méphistophélès, M. Auguez; Brander, M. Ballard.

BRUXELLES

L'apparition de Mme Marie Brema dans le rôle de Marcelline de l'*Attaque du moulin*, attendue avec une vive curiosité, est venue affirmer à nouveau l'étonnante souplesse de talent de la grande artiste. Celle-ci a donné, de cette figure populaire, une incarnation aussi vivante, aussi complète que sa réalisation des autres rôles où nous l'avions vue jusqu'ici.

Marcelline quelques jours après Orphée, le contraste était frappant, — comme il le fut aussi lorsque, pour la première fois (ah ! les inoubliables impressions), nous vîmes succéder Orphée à Dalila. Et c'est vraiment une des caractéristiques de la personnalité, très marquée, de l'admirable tragédienne lyrique, que l'adaptation si parfaite de cette personnalité même à la physionomie, à la fois physique et morale, des personnages qu'elle représente.

Il est telles artistes, de grand talent d'ailleurs, dont la nature ne convient qu'à des héroïnes d'une nature déterminée et qui, si elles abordent des tâches moins appropriées à leur tempérament artistique, y affirment leur propre personnalité au détriment du rôle lui-même. Chez Mme Brema, rien de semblable. Elle avait été mardi, comme toujours, un admirable Orphée, très classique de lignes, au geste vraiment sculptural; vendredi, transformation complète : ce fut autant qu'il est possible la vieille paysanne, à la démarche lourde et gauche. L'allure du personnage est saisie avec une frappante vérité, sans que rien vienne trahir l'effort, la volonté d'une réalisation calculée et mûrie : l'attitude paraît jaillir de la situation même, être l'expression spontanée des sentiments par lesquels passe l'âme de l'héroïne.

Voilà, dira-t-on, des qualités assez répandues sur nos scènes dramatiques. Peut-être. Mais ce qui constitue le grand mérite de Mme Brema — et certains esprits ne s'en rendent pas tout à fait compte — c'est d'avoir su adapter ces qualités aux exigences spéciales de la scène lyrique. Celle-ci a son optique particulière : elle réclame dans le geste de la concision et du rythme. C'est ce que la grande artiste a remarquablement saisi : Chez elle le geste donne, par sa concentration même. le maximun d'effet, et le mouvement matériel du bras ou du corps est toujours le reflet d'un sentiment intime mis ainsi en puissant relief; ce geste a une cadence, un rythme admirables, qui s'affirment sans effort apparent. Son interprétation de Marcelline est, à cet égard, pour qui en scrute les difficultés, peut-être plus extraordinaire encore que celle de ses autres rôles.

La place nous manque pour signaler par le détail le merveilleux parti que Mme Brema a su tirer des différentes scènes de son rôle. Constatons seulement qu'elle a atteint par moment les plus hauts sommets du pathétique. Aussi son succès a-t-il été très grand. On y a associé, avec raison, M. Seguin, qui donne une réalisation si impressionnante du rôle du père Merlier. Et le quatrième acte, interprété par ces deux artistes, a produit un effet considérable. On sait d'ailleurs que M. Bruneau y manifeste avec un bonheur tout particulier ses brillantes qualités de compositeur dramatique.

J. Br.

— L'abondance des matières ne nous a pas permis de mentionner, la semaine dernière, deux intéressantes soirées musicales données à la Maison d'Art. Dans la première, Mlle Eggermont, pianiste, et M. Arthur Moins, violoniste, ont fait entendre la *Sonate* en *mi* de J.-S. Bach. M. Moins joue du violon avec correction, mais avec une sonorité faible. Il a interprêté d'une façon professorale l'*Albumblatt* de R. Wagner et le *Prélude* en *mi* de Bach.

M. Bouserez et les deux artistes précédents ont joué, non sans charme, le délicieux *Trio* en *fa* de Saint-Saëns, et Mme Feltesse-Ocsombre a chanté d'une voix incertaine des mélodies de Simar et de Tinel, plus incertaines encore.

A la seconde soirée, nous avons remarqué Mme Dratz-Barat, une chanteuse de tempérament, qui a quelque peu trausformé l'air de *Fidelio*, mais qui a joliment compris deux mélodies de Grieg. MM. Barat, pianiste, et Servais, violoniste, dans la *Sonate* en *ré* de Beethoven, dans la *Sonate* en *fa* de Grieg et dans le *Concerto* en *sol* mineur de Max Bruch, ont fait apprécier des talents jeunes et personnels.

M. Barat s'est taillé un succès dans une exécution correcte des *Pièces pittoresques* de Chabrier, œuvre peu connue et qui est du Chabrier de la plus vivante époque. N. L.

— Ne prendre que le côté poétique et anecdotique de la vie d'un compositeur, c'est bien le rôle d'une femme artiste et sentimentale dans sa plus idéale et naturelle conception.

C'est ce qu'a fait Mme Thénard, de la Comédie-Française, nous disant, lundi soir, en la salle Erard, la vie, les amours, les joies et les désespérances de Chopin, désespérances et joies traduites par lui et vécues avec le réalisme que vous savez.

Musset et George Sand, George Sand et Chopin, vous voyez le thème.

Anecdotique, l'impromptu inspiré à Chopin, dans un salon, à la vue d'un petit chien tournant après sa queue; poétique, son morceau imitant la pluie qui tombe et traduisant ses cauchemars nocturnes; le tout dit par la conférencière d'une façon charmante et parfaitement commenté au piano par Mlle Schöller, bien en forme, quoique un peu sêche parfois dans les détails.

Très touchants, les derniers moments de Chopin, poétiquement dits pendant l'exécution de sa marche funèbre.

S. A. R. la comtesse de Flandre, qui assistait à la soirée, a chaudement félicité virtuose et conférencière. E. D.

— Le théâtre des Galeries a donné cette semaine une reprise d'*Orphée aux enfers* d'Offenbach, qui n'a malheureusement pu faire oublier la très belle reprise donnée, en 1888, au théâtre de la Bourse sous la direction Simon. Plutôt que de donner la version féerique, on eût mieux fait de s'en tenir à la version originale et de consacrer l'argent largement dépensé pour les costumes, qui sont luxueux, à réunir une troupe plus artiste et plus distinguée.

Mme Cocyte est, en effet, une Eurydice un peu essoufflée, et à part Mme Legenisel, qui a eu de bons moments dans le rôle de Junon, toutes les déesses ont massacré leur rôle avec entrain, et la pauvre musique d'Offencbah, toujours débordante de joie et de vie, en a pris un air funèbre pas du tout prévu par l'auteur.

Du côté masculin, MM. Poudrier et Lagairie ont seuls compris et rendu leur personnage avec esprit et diction. M. Ambreville a transformé le type irrésistible de John Styx en une caricature de pot à tabac, qui a réjoui les chevaliers du lustre, mais décontenancé les rares auditeurs qui connaissent le sujet. Bref, au point de vue art, une reprise qui vient mal après la bonne exécution des *Braconniers*. Heureusement pour la direction qu'il y a des ballets, des costumes et des décors colorés, et aussi la musique d'Offenbach, qui reste, malgré tout, entraînante et folle. Le public viendra quand même. Il y a donc de quoi contenter l'un et l'autre. N. L.

— Le premier concert du Conservatoire, qui, selon l'usage, devait avoir lieu le dimanche avant la Noël, a dû, par suite d'une indisposition de M. Gevaert, être remis à huitaine. Conséquemment, il aura lieu le dimanche 31 courant, à une heure et demie. On y exécutera l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck.

Concerts annoncés : L'Association des Chanteurs de Saint-Boniface interprêtera le lundi 25 décembre (jour de Noël), à 10 heures du matin : Messe Patrem Omnipotentem, à trois voix et orgue (Oreste Ravanello); Au graduale : chant de l'Adeste fidèles; A l'Offertoire : Marche des Trois Mages, pour orgue (Th. Dubois); Sortie : Allegro, pour orgue (Mendelssohn). — Au Salut de 4 heures : Allegro con fuoco, pour orgue (Aug De Boeck); Confitebor Tibi Domine, à quatre voix et orgue (Don Lorenzo Perosi); Ave Maria, solo, chœur à huit voix et orgue (Mendelssohn); Alleluia, à quatre voix et orgue (Hændel).

CORRESPONDANCES

AVIGNON. — C'est prodigieux le résultat que l'on peut obtenir, quand on allie, comme le fait M. Vincent d'Indy, à l'habileté et à la science consommée d'un maître, cette inébranlable foi, cette religion de l'art qui remuerait des montagnes. Je sors, tout ému encore, du superbe concert symphonique qu'il vient de conduire dans la grande salle de l'Hôtel de ville. D'un ensemble de musiciens presque tous non professionnels, d'une réunion d'amateurs pleins d'une louable ardeur, Vincent d'Indy a su tirer un orchestre et des chœurs merveilleux, qui ont donné, conduits par sa baguette, une fort belle exécution du premier acte d'*Alceste* de Gluck. Il faut ajouter qu'il

était secondé par un admirable contralto, M^lle J. T., chez qui la beauté de l'organe égale la perfection du talent. Le Grand-Prêtre était chanté par un amateur, M. Chambon, qui, pris au pied levé, s'est parfaitement acquitté de cette tâche périlleuse. L'orchestre et les chœurs ont été parfaits, de fondu, d'accentuation juste, d'ensemble. Le concert était complété par l'ouverture d'*Obéron*, magistralement conduite, par le *Concerto* en *mi* bémol de Beethoven, très correctement interprété par une jeune pianiste, M^lle B. Selva, et enfin par cet adorable prélude du premier acte de *Fervaal* (il n'a qu'un défaut, c'est de susciter, quand il est donné seul, l'amer regret de ne pas entendre le reste de l'œuvre).

En somme, la Société symphonique d'Avignon peut être fière du succès de ses efforts; il a été complet et d'excellent aloi. STEPHAN RISVAËG.

BERLIN. — Le premier des *Concerts de souscription*, nouvelle fondation de M. Löwenstein, a parfaitement réussi. Il y a eu foule, tant à la répétition publique qu'à la soirée même. On peut donc espérer que l'institution se maintiendra, ce qui nous fera une série de plus de grands concerts symphoniques. Berlin est si grand, qu'on peut compter sur une clientèle supplémentaire, d'autant plus que ces concerts ont débuté dans des circonstances épineuses. Car le Wagner-Verein donnait aussi sa répétition et sa soirée, aux mêmes jours et heures que les Concerts Löwenstein.

C'est M. Lamoureux qui a inauguré la nouvelle fondation musicale. On sait qu'il n'y aura pas de chef d'orchestre en titre : le conducteur variera à chaque séance. Le procédé me paraît dangereux avec un orchestre nouvellement recruté, qui, n'étant pas en possession sûre de soi-même, se plie difficilement aux nuances, personnelles à chaque capellmeister. M. Lamoureux a eu bien du tintouin avec cette phalange fraîche émoulue, qui ne demandait qu'à s'assouplir, mais n'y parvenait guère. L'*Eroïca*, le *prélude* et *finale* de *Tristan* formaient le programme avec l'*Apprenti sorcier* de Dukas, une chose pétillante d'esprit, mais d'exécution trop fragile et recherchée pour la circonstance. M. Lamoureux, que je n'avais pas revu depuis quelques années, n'a rien perdu de sa désinvolture ni de sa poigne. Sans faire de comparaison avec les célèbres chefs allemands, je dois déclarer que j'ai eu un plaisir très grand à entendre une version nouvelle de Beethoven et même de Wagner. Ce n'est pas que ce soit mieux, c'est différent, et cela suffit à intéresser. Il prend des *tempi* plus allègres, il ne prépare pas les grands *tutti* par des *ritenuto* avant de frapper l'accord; bref, c'est une autre façon de voir, de sentir. Il a eu fort à faire, ce qui était à prévoir avec une troupe de début. Il tapait du bâton sur son pupitre à tout instant, lançait des regards courroucés, il a même fait fermer une porte; en un mot, je me croyais retransporté au Cirque d'Été. Il ne lui manquait que les gardes municipaux à commander. Grand succès, ovations, rappels. Le bon Lamoureux — il est tout blanc maintenant — était fort touché. La presse s'est montrée très élogieuse à son égard. La soliste était M^me Lili Lehmann, qui a chanté avec son autorité coutumière un air de la *Damnation* de Berlioz et le *finale* de *Tristan*.

Au Wagner-Verein, Richard Strauss triomphait sous toutes ses formes, comme compositeur, conducteur, accompagnateur et heureux époux de M^me de Ahna-Strauss, qui a dit à ravir de nouveaux *Lieder* de son mari. De ceux-ci, j'ai surtout retenu une idylle charmante, *Morgen*, et *Rêve au crépuscule*, petite pièce d'un sentiment exquis. Une curiosité du programme, c'était le récit de *Lohengrin* dans sa forme originelle, c'est-à-dire allongé d'une soixantaine de mesures après les paroles : « Et Lohengrin, son chevalier, c'est moi! », qui forment une conclusion si naturelle et forte à la période musicale. Il y avait originairement, encore une vingtaine de vers narrant, de façon assez superflue, le voyage de Lohengrin à travers mers et fleuves, après qu'il eut été désigné pour protéger la jeune Elsa, dont le cri d'angoisse avait été entendu à Montsalvat. Il est aussi fait allusion à Gottfried, qui, transformé en cygne, apparut juste à point avec sa nacelle pour faciliter l'exode du chevalier. C'est long, et, musicalement, la mesure à quatre temps se perpétue fastidieusement, tandis que repassent le thème du Graal, du Cygne et de la Défense d'interroger. Ce que j'admire à ce propos, c'est le tact, l'instinct dramatique de Wagner, qui écrivait d'exil à Liszt, quelques semaines *avant* la première représentation, pour couper cette coda (une *coda venenum*). « Cela produirait un effet réfrigérant », disait Wagner, et avec raison, car cet allongement vient délayer l'impression magistrale de Lohengrin dévoilant son rôle sacré, sa personnalité surhumaine. C'est Krauss, de l'Opéra, qui nous a déclamé, avec vigueur, ce morceau peu connu. Cette coupure, en effet, n'a pas été gravée : on ne la retrouve que dans les premières partitions recopiées. Le texte pourtant figure dans la première édition du libretto.

Le *Zarathustra* de R. Strauss reste décidément une étonnante création. En le réentendant après trois ans, et cette fois, dans des conditions parfaites d'exécution, l'effet est aussi prenant, aussi séduisant, malgré que le côté artificieux de la conception première n'échappe pas à l'esprit. Mais si on n'a pas de prévention, pas de résistance préconçue, la vertu singulière de cette fresque prodigieuse trouble et entraîne. Grand succès pour le jeune maître, qui prend de plus en plus une forte situation devant le public berlinois, malgré une sorte d'hostilité que lui témoigne la critique.

Au programme encore (je laisse de côté la *Faust-ouverture* et le prélude et conclusion de *Parsifal*) se trouvait une danse des gnomes et des fées, extraite d'une féerie de M. Hans Sommer, le *Château des*

cœurs (d'après Flaubert). Ce ballet, qui veut être moderne par l'adjonction de procédés récents, m'a paru banal au fond. Et je ne vois trop en quoi M. Sommer se rattache au néo-wagnérisme. Par contre, on a eu quelque chose d'autrement caractérisé dans l'entracte du *Pfeifertag*, opéra du jeune compositeur Max Schillings. Celui-ci possède une fermeté de poigne dans le style, une robustesse d'écriture et une indépendance d'allure absolument marquantes. L'instrumentation, il s'en joue à plaisir comme Strauss, quoique avec des couleurs plus accentuées, brutales parfois. On entendra parler de Schillings. Pour l'instant, ce musicien d'une trentaine d'années est chef d'orchestre ou de chœurs, quelque part en Westphalie ou Hanovre.

Dans les concerts de virtuoses qui pullulent, je n'ai à noter que deux soirées intéressantes. Celle de M. Birnbaum, violoniste polonais, qui est un jeune artiste sensitif, à qui l'abondance d'expression enlève parfois ses qualités à la technique qu'on voudrait plus assurée. Un autre débutant, M. Rudolf Gans, pianiste suisse, a également révélé les plus précieux dons de musicien, de même qu'un doigté expert. Il est un peu hâtif, fiévreux dans son phrasé; mais la sonorité est flatteuse et le sentiment très juste. M. R.

CAMBRAI. — Depuis la soirée d'*Andromède*, nous ne nous souvenons pas de manifestation artistique plus belle que celle à laquelle vient de nous convier l'Union orphéonique.

L'idée d'un festival essentiellement français était tout à fait heureuse; et pour sa réalisation, M. Paul Lebrun, à la conception esthétique si complète, a apporté toutes les qualités qui font de lui, en même temps qu'un musicien éminent, un chef des plus précieux.

Le concert commençait par l'ouverture de *Phèdre*, si vivante et si sensuelle. Exécution parfaite, ensemble merveilleux. Les chœurs des dames avaient deux numéros à interpréter : *Yanthis* de Pierné, et le *Noël des marins* de M^lle^ Chaminade. Nous avons été surpris des résultats obtenus par M. Lebrun avec de jeunes éléments.

La *Muse gauloise*, pour soli, chœur mixte et piano, de Gabriel Pierné, fut enlevée avec une maëstria superbe et permit aux deux solistes, MM. Martin et Pipart, de faire valoir leur talent de chanteur. Au cours de la soirée, on entendit M. Noté, dont la voix mordante, magnifique, puissante, vibrante, a fait merveille dans l'interprétation de fragments d'*Aben Hamet*, du *Roi de Lahore* et de la *Coupe du roi de Thulé*. Des *bis* si énergiques s'élevèrent après l'air de Paddock : *Hélas! il y avait vingt ans*, que M. Noté dut s'exécuter en chantant deux strophes des *Rameaux* de Faure. M^lle^ Gabriel Bernard, premier prix du Conservatoire de Bruxelles, chargée des soli dans les œuvres d'ensemble du programme, nous a dit auparavant, d'une jolie voix de soprano, l'air du troisième acte de *Suzanne*.

L'œuvre principale interprétée fut *Narcisse*, idylle antique de Massenet, qui a réuni deux cents exécutants : chœur mixte et orchestre. Cette charmante œuvrette supérieurement rendue, sous l'énergique et artistique direction de M. Paul Lebrun, a obtenu un grand succès.

En terminant, nous complimentons cordialement l'Union orphéonique, sa commission d'organisation, sa section symphonique, M. Marcel Richard, qui a été à la hauteur d'une tâche plus que difficile, périlleuse, et surtout M. Paul Lebrun. H. S.

GAND. — L'exécution du *Schelde* au nouveau Théâtre flamand, sous les auspices du Conservatoire royal et sous la direction de M. Emile Mathieu, offrait un double attrait : tout d'abord l'occasion, si rare à Gand, d'entendre un des grands oratorios de Peter Benoit, ensuite une solution à la question si discutée de l'acoustique du nouveau Théâtre flamand.

Sous ce dernier rapport, l'épreuve a été on ne peut plus défavorable, et il nous est pénible de devoir constater aujourd'hui enfin que les craintes que nous émettions récemment, ne se sont que trop réalisées. Les conditions dans lesquelles l'oratorio a été donné devaient être excellentes au point de vue de la sonorité (quatre cents exécutants!), et pourtant nous devons avouer qu'à aucun moment, nous n'avons éprouvé la sensation de nous trouver en présence d'un pareil déploiement orchestral et vocal. Le son nous parvenait creux, sourd, semblable, toutes choses égales, à celui produit par un piano sur lequel on jouerait en se servant de la pédale céleste.

Le *Guide Musical* a trop souvent déjà relaté les nombreuses beautés de l'œuvre de Peter Benoit pour que nous ayons encore à y revenir; nous ne ferions que des redites; qu'il nous soit permis cependant de nous joindre humblement à ceux, plus autorisés, qui ont vanté ce débordement de vie, de couleur et d'inspiration mélodique, cette épopée musicale qu'est le *Schelde* de Benoit.

L'interprétation, sans avoir été parfaite en tous points, a été bonne, surtout si l'on tient compte des éléments disparates que M. Emile Mathieu avait à sa disposition. La deuxième partie notamment a été chantée avec beaucoup de chaleur de la part des chœurs, auxquels on eût pu demander cependant plus de précision dans les attaques. Les ensembles avaient beaucoup de fondu, et les passages, parfois si vétilleux, chantés a découvert, ont été rendus avec toute la justesse désirable. L'orchestre a droit aussi à des éloges, bien qu'il nous ait paru hésitant à certaines pages de la partition.

Quant aux solistes, ils ont été pleinement à la hauteur de leurs rôles. M. Henry Fontaine, que le public gantois avait déjà remarqué au théâtre, dans le rôle de Rabo (*Herbergprinses*), il y a deux ans, a été admirable dans le rôle du poète; sa voix chaude et vibrante, la pureté impeccable de son

style et la grande netteté de sa diction en font un des plus beaux chanteurs que nous ayons applandis depuis longtemps. Mme Soetens-Flament a été merveilleuse de grâce et de fraîcheur d'accent dans le rôle de la jeune fille. Enfin, M. De Bom, dont la voix a moins de volume que celle des deux artistes précédents, a chanté avec beaucoup de charme le rôle du jeune homme. Citons encore parmi les solistes M. Karl Reychler, fort bon dans le chant si difficile du batelier, MM. Parmentier, Cleppe et Janssens, qui tous ont fait preuve de très louables qualités.

Remercions enfin M. Emile Mathieu, qui, après avoir été à la tâche pendant des mois, après avoir préparé lui-même tous les détails de l'exécution, a dû éprouver une vive satisfaction à voir l'œuvre magistrale de Peter Benoit si bien comprise du public. MARCUS.

GAND : Cercle des Concerts d'hiver. Samedi 30 décembre, à 8 heures, première séance d'abonnement, avec le concours du quatuor Schörg, Daucher, Miry, Gaillard. Au programme, entre autres, le premier qsatuor à cordes de Schumann, Novelettes de Glazounow et le quatuor à cordes de Dittersdorf.

Œuvre des Crèches. Jeudi 4 janvier à 7 heures 3/4, au Grand-Théâtre, grand concert donné par l'orchestre Ysaye de Bruxelles, avec le concours d'Eugène Ysaye : 1. Ouverture des Maîtres Chanteurs; 2. Largo de Hændel; 3. Concerto de Mendelssohn (soliste : Eug. Ysaye); 4. Ouverture de Freyschütz; 5. Symphonie en *ut* mineur de Beethoven; 6. Ouverture du Tannhæuser.

LIÉGE. — Une reprise de *Carmen* a mis en évidence la souplesse du talent de Mlle J. Féraud, dans le rôle de l'héroïne de Bizet.

Dans *Boccace*, succès encore pour l'infatigable dugazon, excellente dans tout le répertoire.

Mardi, *Cavalleria rusticana* offrait une reprise également favorable pour Mmes Lyvenat et Walther, MM. Buysson et Lafon, présentant un ensemble dramatique applaudi avec justice.

Samedi 23, représentation extraordinaire avec le concours de Mme Brema, *Orphée* de Gluck, un essai artistique hardi de M. Martini, qui attirera la foule.

Dimanche, en matinée, la *Fille du Régiment* et les *Noces de Jeannette*; le soir, *Hamlet.*

Prochainement, *Sigurd* et *André Chénier.*

A. B. O.

MONS. — La Société de musique, dans un concert où elle faisait entendre des œuvres pour la plupart déjà entendues, a repris samedi la série de ses concerts intimes. Il n'y a pas lieu de parler longuement de cette première audition. L'interprétation ne fut pas supérieure aux exécutions d'autrefois. Elle a apporté cependant plus de soins à faire entendre le *Sorbier* d'Enile Mathieu, partition qui ne manque pas de charme, sinon d'originalité. Mme Jouret-Urbani, chanteuse de style, voix fraîche, diction pure, et M. Achille Tondeur, l'excellent baryton bien connu, ont dit avec expression les soli de cette œuvre agréable. M. Lilien, violoniste, a joué en artiste sérieux, dédaigneux des succès faciles, le *Concerto romantique* de Benjamin Godard et la *Suite espagnole* de Lalo. On a beaucoup apprécié la netteté, la justesse d'un jeu très correct, et le sentiment de bon aloi dont il éclaire la phrase mélodique, Le *Quintette* de Schubert op. 163, bien exécuté par les meilleurs de nos jeunes artistes montois, a été l'agréable surprise de cette soirée. Il est à souhaiter que le joli succès qu'ont obtenu MM. Nève frères, Cambier, Bouillot et Delpire, les encourage à persévérer dans l'étude de la musique de chambre et nous permette d'espérer de nouvelles et aussi bonnes auditions.

Pour son prochain concert, la Société de musique annonce nne exécution de la *Fête d'Alexandre* de Hændel et du *Pèlerinage à Kevelaer* d'Humperdinck.

Le Conservatoire donnera le dimanche 24 une matinée musicale, à l'occasion de la distribution des prix aux élèves de l'Académie et du Conservatoire. Au programme : L'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, la *Kaisermarsch* et la *Lutte au XVIe siècle* (fragments) de J. Vanden Eeden. Tout cela a été exécuté dejà, et plus d'une fois. Mais on nous promet maintenant une interprétation très soignée.

P. F.

MOSCOU. — Le concert de la Société impériale (20 novembre-3 décembre) a énormément plu au public, par l'absence d'œuvres importantes au point de vue symphonique. La *Sérénade* pour orchestre de Mozart, admirablement exécutée, a obtenu un très vif succès. Moins grand a été celui d'une *Suite* de M. Pakhoulsky, et tout à fait moyen celui du *Capriccio italien* de Tchaïkowsky Il est vrai que deux solistes se disputaient les lauriers de la soirée : Joseph Hoffmann, pianiste, avec le *Concerto* en *ré* mineur de Rubinstein, et le violoncelliste Hollmann, avec le *Concerto* de Saint-Saëns. J'ai déjà parlé du premier, la dernière fois et à propos de ce même concerto. Je n'y reviens donc pas. Mais en ce qui concerne M. Hollmann, c'est un vrai triomphe à enregistrer et un grand artiste à ajouter à la liste, si courte, des virtuoses violoncellistes. Possédant une surprenante technique, M. Hollmann se joue de toutes les difficultés ; il a un son puissant, un phrasé passionné et d'un sentiment très musical. Son exécution du *Concerto* de Saint-Saëns a été la plus parfaite que nous ayons entendue ici jusqu'à présent.

De Saint-Pétersbourg, j'apprends que l'éminent violoncelliste y a obtenu le 9 décembre un très vif succès avec son deuxième concerto, qui est une œuvre très intéressante.

Le 4/16 décembre, nous avons eu, au quatrième concert de la Société impériale, sous la direction de M. Safonoff, la quatrième *Symphonie* de Brahms, le *Scherzo* op. 1 de César Cui, un petit poème

symphonique exquis de Glazounow, le *Printemps*, un fragment du *Vaisseau-Fantôme*, chœur des fileuses et ballade chantée par Mme Jernefeld, et enfin le quatrième *Concerto* de piano de C. Saint-Saëns, exécuté par Raoul Pugno. C'était la première fois que le célèbre pianiste français se faisait entendre ici. Son succès a été étourdissant. Il faut remonter aux concerts de Rubinstein pour retrouver l'équivalent d'une impression analogue. M. Pugno n'a pas été rappelé moins de quatorze fois. W....

STRASBOURG. — La présence à Strasbourg de M. Charles-Marie Widor, l'illustre chef de l'école d'orgue en France, a été l'occasion d'une solennité artistique dont notre public musical conserve le plus profond souvenir. Jamais, peut-être, les multiples ressources du grand orgue d'église ou de concert n'ont été, à Strasbourg, mises aussi puissamment et aussi délicatement et merveilleusement en évidence qu'au concert donné à l'église Saint-Guillaume par M. Ernest Münch, le maître organiste alsacien, en l'honneur du célèbre compositeur et organiste français, dont on allait, en cette circonstance, entendre une des œuvres de prédilection, la *Symphonie* en *mi* pour orgue et orchestre. Cette troisième symphonie de M. Widor, si admirable par ses richesses harmoniques et son travail orchestral, a, par une exécution des plus soignées de la part de M. Albert Schweitzer et de la part de notre orchestre municipal, sous la propre direction du compositeur, procuré un régal du plus haut goût artistique. Non moins impressionnante a été l'audition de la symphonie gothique pour orgue seul, que M. Widor a lui-même exécutée et, bien naturellement, en toute perfection. On s'entretiendra souvent, cet hiver, dans nos réunions musicales, de cette première visite à Strasbourg de l'éminent maître français, à la générosité duquel nous avons à rendre hommage autant qu'on a rendu unanimement hommage à M. Widor comme compositeur et comme organiste. Puissent les sentiments de reconnaissance que nous lui exprimons ici, au nom de tous les membres de notre cercle musical, être une considération suffisamment éloquente pour engager M. Widor à revenir bientôt à Strasbourg ! Le programme de cette fête artistique comprenait encore la grande *Fantaisie et Fugue* en *sol* mineur pour orgue de Bach, dont M. Ernest Münch a donné une interprétation modèle; puis le *Concerto* en *la* majeur pour orgue et orchestre de Hændel, irréprochablement analysé sur l'orgue par M. Schweitzer, qui représente si dignement l'école d'orgue de M. Münch et qui, à Paris, a été le disciple remarqué de M. Widor. Le programme comprenait, en outre, le quatuor du *Requiem* de Mozart et celui d'*Elie* de Mendelssohn, que Mlles Marais et Kuntz, MM. Epitalbra et Geist, ont traduits avec une parfaite homogénéité vocale et avec des nuances très expressives et des mieux graduées.

Fritz Kreisler, violoniste de l'école de Vienne et de l'école de Paris, où il a été, au Conservatoire national, l'élève du regretté Massart, a fait sensation au troisième concert d'abonnement de notre orchestre municipal, donné sous la direction de M. F. Stockhausen. A un concert qu'il a donné avec M. F. Blumer, M. Florian Zajic, violoniste de Berlin, ancien professeur au Conservatoire de Strasbourg, a été l'objet des plus chaleureuses ovations de la part d'un public ravi de son talent si correct de virtuose et de musicien. A. O.

TOURNAI. — Enfin, les concerts dignes d'un compte-rendu dans le *Guide Musical* sont repris, et la Halle-aux-Draps a rouvert ses portes, deux fois en trois jours, pour les concerts rivaux de l'Académie de musique et de la Société de musique.

Je sors à l'instant de ce dernier avec une très chaude et très douce impression, semblable à celle que j'ai ressentie samedi dernier à l'issue de l'audition intime de la Société de musique de Mons. Non pas que la dernière œuvre inscrite au programme : *Lutèce*, symphonie dramatique en trois parties, d'Augusta Holmès, soit transcendante. C'est de la musique française, très propre, assez mélodique souvent, bruyante parfois, qui n'émeut qu'à fleur de peau, mais dont l'exécution par les chœurs, l'orchestre et les solistes, Mme Feltesse-Ocsombre et M. Henrotte, a été surprenante de vie, de brio et de fini. Seulement, avant cette *Lutèce*, agréable sans plus, nous avions entendu des fragments du *Requiem* de Brahms, dont l'exécution, peut-être un peu trop lente, n'a pas empêché de goûter la maîtrise et les solistes de *Lutèce* s'étaient fait apprécier, l'un, M. Henrotte, avec de temps en temps des accents trop gutturaux dans l'*Adieu à la forêt* de Bruneau et le *Mariage des roses* de C. Franck, et l'autre, Mme Feltesse-Ocsombre, dont le *Guide Musical* a eu tant de fois à faire un éloge mérité, dans la *Procession* de César Franck et dans une *Berceuse* de Mozart, que le public enthousiasmé a redemandée.

Mon impression a été moins bonne au concert de l'Académie de musique dimanche dernier. Je tiens cependant à rendre hommage au travail ardu auquel se livre M. Daneau, à l'énergie qu'il déploie. Ce n'est pas entièrement de sa faute, hâtons-nous dele dire, s'il ne réussit pas ; la ville ne met pas à sa disposition les ressources suffisantes pour qu'il obtienne le concours des solistes qui lui seraient nécessaires. Ainsi, au concert de dimanche dernier, à l'excellent chanteur M. Pieltain, qui venait de nous dire de sa superbe voix, la Romance à l'étoile du *Tannhæuser*, on avait confié les soli du *Paradis* et *la Péri* de Schumann, écrits pour contralto et ténor solo ! M. Daneau est, en outre, obligé de prendre les éléments de ses concerts parmi les professeurs, les élèves et anciens élèves de l'Académie qu'il dirige. Or, il y a, parmi ces trois groupes, quelques bons

éléments, mais d'autres aussi qui sont absolument insuffisants. Cela s'est vu notamment par l'exécution de l'ouverture d'*Egmont* et du *Paradis et la Péri*.

Le concert avait du reste attiré grande foule. Il débutait, comme très souvent, par de la musique du jeune directeur lui-même. Cette musique est pleine de science et de bonnes intentions, mais cela ne vient pas toujours à propos, à preuve cette idée de faire une chanson orientale, très bien rythmée d'ailleurs, sur les paroles du *Pays des Larmes* d'André Van Hasselt, qui rappellent bien plus les fjords norvégiens, les forêts scandinaves et les solitudes polaires que la langueur voluptueuse des profondes nuits d'Orient. Outre la *Romance à l'étoile*, M. Pieltain a dit superbement deux chants vénitiens de Schumann, très bien orchestrés, si je ne me trompe, par M. Daneau. Mlle Duchatelet a gentiment dit les chansons orientales de son directeur et les soli, à mon avis un peu durs pour elle, du *Paradis et la Péri*.

J. Dupré de Courtray.

NOUVELLES DIVERSES

M. Camille Saint-Saëns vient de demander à M. J.-L. Croze, son collaborateur de *Javotte* et de *Pallas Athénée*, d'écrire pour les représentations de Béziers en 1900 un prologue en vers pour soli, chœurs et orchestre. Ce poème, où sera célébré l'auteur de *Déjanire*, Louis Gallet, précédera le *Prométhée* de MM. Jean Lorrain, Ferdinand Hérold et Gabriel Fauré, qui doit, l'été prochain, former le nouveau spectacle du théâtre les Arènes, à Béziers.

— Au Théâtre des Arts, à Rouen, a eu lieu, hier la première représentation de *Thi-Theu*, drame lyrlqne en trois actes et quatre tableaux de MM. Edouard Noël et Lucien d'Hève, musique de M. Frédéric Le Rey.

L'action de *Thi-Teu* se passe en Annam, de nos jours. Le livret est tiré d'une nouvelle : *Comédiens ambulants*, de M. Jules Boissière.

Au même Théâtre des Arts, on annonce pour la fin de janvier la premiére représentation (en France) du *Siegfried* de Richard Wagner. Les directeurs de la scène lyrique de Rouen ont toujours mis beaucoup d'empressement, on le sait, à accueillir les œuvres du maître de Bayreuth.

— M. Ch.-M. Widor ira diriger à Berlin, au mois de janvier, un concert et prendra part aussi à l'un des concerts populaires. Voici les œuvres qu'il fera entendre : Symphonie avec orgue; *Ouverture espagnole* (Ch.-M. Widor); ouverture de *Béatrice* (Emile Bernard); concerto et fantaisie de piano (Widor); fantaisie (Emile Bernard); M. I. Philipp interprètera ces trois dernières œuvres. M. Widor donnera, en plus, un récital d'orgue, et M. Philipp jouera, dans deux séances de musique de chambre, les trios de Lalo et de Saint-Saëns, les quatuors de Widor et de Fauré, la sonate pour piano et violoncelle de Bernard et la sonate de violon (n°2) de Saint-Saëns.

— Très intéressante nouvelle pour les violonistes :

Max Bruch vient d'envoyer à M. Otto Goldschmidt, pour être remis à Sarasate, à son retour d'Angleterre, le manuscrit d'uue œuvre importante, avec orchestre, qui sera exécutée par le célèbre violoniste à l'un des concerts de l'Exposition.

— L'Opéra royal de Stockholm prépare la représentation d'un opéra en deux actes intitulé *Tiphanie*, musiqne de M. V. Neuville, de Lyon.

Cette œuvre intéressante a déjà été jouée à Anvers avec un succès brillant.

Une version allemande de cet ouvrage, faite en vue des représentations sur les scènes d'outre-Rhin, vient de paraître.

NÉCROLOGIE

Voici, au sujet de Charles Lamoureux, qui vient de mourir à Paris et dont nous apprécions plus haut les rares mérites, quelques dates et notes biographiques que l'on pourra encore compléter en se reportant à la notice donnée par M. Hugues Imbert, dans ses *Portraits et Etudes* (Paris : Fischbacher).

M. Ch. Lamoureux était né à Bordeaux en 1834. Il n'avait qu'un an de plus que M. Colonne, né dans cette même ville et qui fit ses études avec le même professeur et qui fut son collègue à l'orchestre de l'Opéra. Les deux jeunes violonistes fondèrent, avec MM. Adam et Régnault, une société de musique de chambre.

Membre de la Société des Concerts du Conservatoire, M. Lamoureux en fut pendant quelque temps second chef.

Bientôt, son esprit d'innovation et d'entreprise artistique lui inspira la création, sous le nom d'*Harmonie sacrée*, d'une société pour l'exécution des oratorios, surtout des classiques, Hændel et Bach. Le succès artistique de cette fondation fut vif. Chef d'orchestre à l'Opéra-Comique, puis à l'Opéra en 1877, Lamoureux résigna ses fonctions deux ans après pour fonder ses concerts dont la vogue s'établit rapidement et supplanta complètement celle des Concerts Pasdeloup.

Outre les grandes œuvres symphoniques des classiques et des romantiques allemands, Beethoven, Schubert, Schumann, il se voua avec un véritable apostolat aux œuvres de Wagner et à celles des jeunes musiciens de l'école française, Vincent d'Indy, Chabrier, Gabriel Fauré, Paul Dukas, etc. On n'a pas oublié, notamment, les belles exécutions qu'il a données, au concert d'abord, de *Tristan et Iseult*, en manière de première initiation.

Mais après le concert, Lamoureux rêvait la réalisation parfaite du théâtre. Il fit, en 1887, un premier essai avec son projet de représentation modèle de *Lohengrin*, au théâtre de l'Eden. La cabale qui fit avorter les représentations dès la première, restera légendaire comme celle de

Tannhæuser. La volonté de fer de Lamoureux ne plia pas. Mais il attendit son heure, et ce fut lui qui eut l'honneur d'introduire définitivement *Lohengrin* au Grand-Opéra où il en dirigea la première. Le beau succès des dix-huit représentations de *Tristan*, qui ont fait courir récemment le tout Paris musical, a été une autre magnifique revanche artistique.

A peine remis des fatigues de cette entreprise difficile, Charles Lamoureux partait pour Berlin, où il inaugurait il y a quinze jours les Concerts Lœwenstein, dont nous parle notre lettre de Berlin. L'année dernière, il avait fait à Londres une saison qui lui avait valu un grand succès et l'avait placé dans l'estime du public anglais à côté des Richter et des Mottl.

Lamoureux, qui était diabétique, s'était alité mercredi. Il vivait seul; sa fille, Mme Chevillard, était venue, dès sept heures du jeudi matin, s'enquérir de son état de santé. A midi, une crise se déclara. Quelques instants plus tard, M. Lamoureux succombait à un œdème du poumon.

Les obsèques ont eu lieu samedi, à Paris.

— On annonce d'Ostende la mort du ténor Nestor Massart, directeur du Kursaal de cette ville, et ancien pensionnaire du théâtre de la Monnaie.

Né à Ciney, en 1849, Nestor Massart était sous-lieutenant au 4e régiment de ligne, quand il obtint de suivre les cours du Conservatoire sous la direction de M. Warnots.

Après avoir abandonné définitivement l'armée, M. Massart avait débuté au théâtre de la Monnaie, dans la *Favorite*, le 15 septembre 1879. Ce fut une révélation, et le succès de cette première se renouvela pour le sympathique ténor dans chaque rôle nouveau. La voix avait un timbre charmant, l'artiste la maniait non sans habileté : il avait du feu : il réussit.

A Gand, à Lyon, à Bordeaux, puis à Rome, au Covent-Garden de Londres, il avait poursuivi avec bonheur sa carrière heureuse. Il avait été engagé deux ans au théâtre du Caire, et avait entrepris, en 1897, aux Etats-Unis et au Mexique, une tournée doublement « dramatique »; car le train qui emportait à travers l'Arizona M. Massart et sa troupe était attaqué par des indi-

gènes (vaillamment repoussés, d'ailleurs) et déraillait ensuite à Coza-Grande.

Il y a deux ans, il avait été nommé à la direction du Kursaal d'Ostende où, l'été dernier, il avait fait une très brillante saison.

Sa mort subite sera vivement regrettée.

— On annonce de Florence la mort de la célèbre cantatrice Piccolomini. Elle était âgée de soixante-trois ans, étant née à Sienne en 1836, et elle s'appelait la marquise Caetani della Fargia.

Issue d'une famille historique, la comtesse Marietta Piccolomini est célèbre pour avoir créé la *Traviata* dont le rôle principal fut écrit pour elle par le maestro Verdi. Elle avait alors 19 ans. Son succès lui valut un engagement à Londres, au Queen's Theatre où elle passa trois ans. Engagée ensuite à Paris par Calzado, elle ne trouva pas à Ventadour un accueil aussi enthousiaste qu'en Italie et en Angleterre. Le public parisien rendit hommage à la personnalité de l'artiste bien douée, mais avec des réserves sur sa méthode et son éducation vocale. Elle fit alors une fructueuse tournée en Amérique et s'en retourna en Italie où elle se maria. *La Traviata* fut sa seule création.

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

NUMÉRO 52

VOLUME XLV

31 DÉCEMBRE 1899

RÉDACTEUR EN CHEF : HUGUES IMBERT
33, rue Beaurepaire, Paris

DIRECTEUR-RÉDACTEUR EN CHEF : M. KUFFERATH
2, rue du Congrès, Bruxelles

SECRÉTAIRE-ADMINISTRATEUR : N. LE KIME
18, rue de l'Arbre, Bruxelles

SOMMAIRE

ON S'ABONNE :

A BRUXELLES, A L'OFFICE CENTRAL, 17, rue des Sables.

A PARIS, A la Librairie FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

FRANCE ET BELGIQUE : 12 francs; UNION POSTALE : 14 francs. PAYS D'OUTRE-MER : 18 francs.

Le numéro : 40 centimes

EN VENTE

BRUXELLES : **Office central**, rue des Sables, 17; et chez les **éditeurs de musique**. — PARIS : **librairie Fischbacher** 33, rue de Seine; **M. Brasseur**, Galerie de l'Odéon; M. Gauthier, kiosque No 10, boulevard des Capucines.

45e ANNÉE. — Numéro 52. 31 décembre 1899.

LE GUIDE MUSICAL

PARAISSANT LE DIMANCHE

Principaux Collaborateurs :

ÉD. SCHURÉ — MICHEL BRENET — GEORGES SERVIÈRES — HUGUES IMBERT — H. DE CURZON — ETIENNE DESTRANGES — JULIEN TIERSOT — FRANK CHOISY — H. FIERENS-GEVAERT — ALBERT SOUBIES — J. HOUSTON CHAMBERLAIN — ED. EVENEPOEL — MAURICE KUFFERATH — CHARLES TARDIEU — MARCEL REMY — ERNEST THOMAS — CH. MALHERBE — HENRY MAUBEL — ED. DE HARTOG — N. LIEZ — I. WILL — ERNEST CLOSSON — OBERDŒRFER — J. BRUNET — A. WILFORD — WILLIAM CART — MARCEL DE GROO — L. LESCRAUWAET — J. DEREPAS — G. et J. D'OFFOËL — L. ALEKAN — R. DUVAL-DEN'LEX — NELSON LE KIME — G. SAMAZEUILH — J. DUPRÉ DE COURTRAY, ETC.

LES CONCERTS EN FRANCE

pendant le XVIIIe siècle

(SECONDE PARTIE)

(Suite. — Voir le dernier numéro)

VII

MALGRÉ l'apparente continuité de ses succès, le Concert spirituel périclitait; ses recettes avaient baissé, et l'administration de l'Académie royale de musique ne trouvait plus qu'un avantage douteux à en conserver l'entreprise. En juin 1747, elle avertit le public que les séances seraient interrompues pendant l'été (1). L'année suivante, elle jugea prudent de céder à d'autres l'exploitation du Concert. Au lieu des 10,000 livres de redevance annuelle qu'au début Philidor avait payées, au lieu des 12,000 que le directeur Gruer avait un moment prétendu toucher, l'Opéra, traitant en 1748 avec le compositeur Royer, ne lui demanda plus qu'une somme de 6,000 livres par chacune des trois premières années, 7,500 par chacune des trois suivantes, et 9,000 par chacune des huit dernières, le bail étant signé pour quatorze ans, et devant expirer avec le privilège du sieur Tréfontaine, directeur actuel de l'Opéra (1).

Bourguignon d'origine, fils d'un officier de l'armée de Savoie, Joseph-Nicolas Pancrace Royer était arrivé à Paris vers 1725, s'était fait remarquer comme maître de clavecin, et possédait, depuis le mois de novembre 1734, la charge de « maître de musique des enfants de France » ; son ballet héroïque, *Zaïde*, avait réussi, et le public le tenait pour « un homme très savant », ayant « infiniment le goût du chant » (2). Pour la direction du Concert, il s'associa Caperan, violoniste et maître de chant, « ordinaire de la musique du Roi et de l'Académie royale de musique », et il s'assura la collaboration de Mondonville, en lui garantissant la continuation du payement annuel de 1,200 livres, qui lui avait été accordé auparavant « pour ses motets et pour jouer du violon », et qui désormais lui fut promis pour ses compositions seulement, sans qu'il continuât ses services de virtuose.

La réouverture du Concert fut annoncée pour le 1er novembre 1748, fête de la Toussaint. On informa les Parisiens des « soins

(1) *Mercure*, juin 1747, p. 118.

(1) Archives nationales, O[1], 621.

(2) *Mémoires* du duc de Luynes, t. XIV, p. 12. — Royer acheta en 1753, de B. de Bury, une des charges de maître de musique de la chambre du Roi, et mourut à Paris, presque subitement, le 11 janvier 1755.

et des frais » que Royer ne ménageait pas « pour mettre la salle de spectacle en état de plaire aux dames par sa distribution commode et l'arrangement des places » (1). Au jour dit, « un très grand concours d'auditeurs » répondit à l'appel, et se montra très satisfait des dispositions nouvelles de la salle. « Le théâtre du Concert, dit le *Mercure*, fait voir au fond un grand ordre d'architecture, divisé par un jeu d'orgues, qui embellit le spectacle et fortifie l'accompagnement. Cet orgue est savamment touché par M. Chéron. L'orquestre est mieux coupé, et les concertans sont placés favorablement pour les voix, pour la symphonie et pour l'assemblée. Un rang de loges remplit agréablement le tour de la salle; on y entre par un corridor et des escaliers commodes. Ces loges sont surmontées d'une galerie qui les couronne sans les charger. Le plain-pied est garni de bancs à dos et de chaises » (2).

Le programme de cette première séance ne différait en rien des usages précédents. Il comprenait le motet à grand chœur : *In exitu*, d'Adolfati; un concerto joué sur la flûte allemande par Taillard; un *Jubilate*, à grand chœur, de Fanton; un petit motet de Mouret, chanté par M[lle] Duval, élève de Royer: un concerto de Tartini, exécuté par le violoniste Pagin; et pour finir, le *De profundis* de Mondonville.

Ce maître était toujours le favori du public. S'il ne se faisait plus applaudir comme violoniste, il se multipliait comme compositeur : à ses motets, sans cesse exécutés, il ajouta bientôt la transcription de ses sonates de clavecin « mises en grand concerto », c'est-à-dire orchestrées; puis, le samedi saint 1[er] avril 1751, il donna la première audition d'une œuvre de genre nouveau, un concerto avec voix, dont le plan est ainsi expliqué par le rédacteur du *Mercure:* « M. Mondonville a imaginé qu'un concerto seroit plus agréable, parce qu'il seroit plus varié, si on y joignoit aux différens instrumens qui ordinairement l'exécutent, les différentes voix qui répondent

(1) *Mercure*, octobre 1748, p. 187.

(2) *Mercure*, novembre 1748, p. 167.

à ces instrumens. Il est parti de là pour donner une première partie au violon et une seconde à une voix capable de rendre, en imitation, tous les traits de l'instrument. Les chœurs lui ont servi pour les parties de basse, de haute-contre, de taille; ainsi son concerto une fois composé, il a pris en canevas des paroles latines dont le sens répond à l'expression de sa musique (1) ». L'œuvre comprenait une introduction d'orchestre, un *presto* dialogué par la voix et le violon avec chœur, un *adagio* pour violon seul, et deux « tambourins » servant de mouvement final (2). Sa réussite, assurée d'avance, et à laquelle contribuaient la virtuosité de M[lle] Fel et de Gaviniés, s'affirma par de nombreuses auditions, et il sembla que le concert eût découvert un nouveau filon aurifère. Il en avait grand besoin, car le succès des grands motets classiques s'amoindrissait de façon inquiétante; on les maintenait au répertoire par habitude et par nécessité, mais on commençait d'y pratiquer des retouches analogues à celles qui s'effectuaient sans vergogne à l'Opéra, pour les reprises d'ouvrages anciens : un fragment du *Te decet* de Gilles fut en 1749 « enrichi de plusieurs morceaux excellents par un musicien célèbre », qui pouvait bien être Royer en personne : d'autant plus que l'année suivante il fit ouvertement la même opération au *Requiem* de Gilles.

Les nouveautés du genre n'étaient point, en général, de bien rare qualité. Le *Laudate* de Béthizy, celui de Davesne et son *Deus misereatur*, le *Dominus est terra* de Lefebvre, organiste de l'église Saint-Louis-en-l'Ile, le *Dixit incipiens* du chanteur Richer, le *Nisi Dominus* de Belissen, maître de musique du concert de Marseille, les petits et les grands motets des deux violoncellistes Giraud et Martin, ne marquèrent pas

(1) *Mercure*, mai 1752, p 181.

(2) Nous n'avons pas découvert de copies des concertos avec voix, de Mondonville, qui n'ont pas été gravés. On doit probablement se les représenter comme l'extension du genre imaginé par le même compositeur dans ses *Pièces de clavecin avec voix ou violon*, etc., *Œuvre V[e]*, à Paris, chez l'auteur, rue des Vieux Augustins, etc.

d'une trace durable leur passage au répertoire. Rameau, en 1751, s'amusa à faire chanter son motet *In convertendo*, composé, dit le *Mercure*, « il y a près de quarante ans », retouché pour la circonstance, et qui était l'excursion intéressante d'un grand génie dramatique dans un domaine étranger (1). Après que les bouffons furent arrivés d'Italie, et tandis que la querelle s'agitait autour de l'Opéra, la direction du Concert eut l'idée de mettre à profit la curiosité excitée par les discussions des partis, en donnant, le 16 avril 1753, la première audition du *Stabat mater* de Pergolèse, « motet célèbre dans toute l'Europe », et qu'elle eut l'habileté d'annoncer, de vanter, et de faire désirer. L'œuvre ne fut cependant goûtée d'abord que d'une partie des habitués, de ceux qui soutenaient partout la musique italienne et affectaient de se poser en « connaisseurs »; le gros public eut tout le temps de s'y accoutumer, car on la lui fit réentendre chaque année plusieurs fois, en entier ou par fragments, pendant la saison de Pâques. Dès 1754, on en faisait le « morceau d'honneur » pour la semaine sainte (2). Albanese et Dota en furent les premiers interprètes (3); puis, en 1754, Albanese le chanta avec Guadagni; il y avait des « morceaux ajoutés », ce qui nous montre assez clairement que, ni cette fois ni d'autres, l'œuvre n'était donnée tout entière; les versets supprimés pendant quelques saisons pouvaient, en reparaissant, lui rendre un regain de nouveauté, auquel, à vrai dire, les amateurs ne tenaient guère : « En France, remarquait judicieusement un journaliste, on aime beaucoup entendre ce qu'on a beaucoup entendu » (1). L'habitude d'écouter en carême le *Stabat* de Pergolèse devint une loi que la direction du Concert ne pouvait plus enfreindre : pour avoir essayé, en 1785, de le remplacer par le *Stabat* de Haydn, elle se vit durement rappeler à « l'antique usage » (2). La supériorité de l'œuvre de Pergolèse sur toutes celles que le même texte avait inspirées à d'autres maîtres paraissait d'avance hors de doute, et bien rares étaient les critiques assez osés pour mettre une sourdine à leur enthousiasme. « On y remarque plus d'un contresens musical, plus d'un défaut de convenance », écrit l'un d'eux en 1765 (3); un autre, seize ans plus tard : « On ne peut se dissimuler qu'il y ait quelques défauts » dans cet ouvrage; Pergolèse « a sacrifié l'expression à un chant agréable, et on trouve dans le *Stabat* des strophes qui ont même une teinte de gaieté » (4). Interprété de 1753 à 1791 par les plus renommés chanteurs (5), le *Stabat* de Pergolèse survécut à l'institution du Concert spirituel, traversa la Révolution, et conserva, presque jusqu'à nos jours, une partie de son ascendant sur les tempéraments que « subjuguent et remuent magiquement », comme Nietzsche, « les mélismes d'opéra italien ».

L'installation d'un grand orgue dans la salle du Concert fut une des plus heureuses innovations de la direction Royer. Touché alternativement par Chéron, Daquin et Jolage (6), il servit à soutenir la

(1) Cette œuvre, dont le ms. appartient à la Bibliothèque nationale, a été publiée dans le t. IV des *Œuvres complètes* de Rameau.

(2) *Mercure*, mai 1753, p. 165 et suiv., et les années suivantes, aux volumes d'avril et mai. — *Annonces, affiches et avis divers*, du 10 avril 1754.

(3) Egidio Albanese, chanteur et compositeur, servit pendant trente ans à la musique du Roi, et obtint la vétérance en 1774 avec une pension de deux mille livres, qui était égale au chiffre de ses appointements. — Pierre Dota, dit l'abbé Dota, parcequ'il portait le petit collet, était Napolitain, fut envoyé à Paris par M. de Puisieux, en 1737, chanta chez le cardinal de Fleury, entra dans la musique du Roi, et obtint la vétérance en 1761.

(1) *Mercure*, avril 1786, p. 246.

(2) *Mercure*, avril 1785, p. 125.

(3) *Lettres sur l'état présent de nos spectacles* (par Nic. Bricaire de La Dixmerie), p. 74.

(4) *Journal de Paris*, du 15 avril 1781.

(5) Albanese avec Dota (1753), ou Guadagni (1754), ou Mlle Hardy (1764), ou Mlle Beauvais (1766); — Potenza avec Mme Mingotti (1760); — Richer avec Mme Philidor (1770), ou Nihoul (1777); — Nihoul avec Savoj (1778), ou Mme Todi (1779); — Mme Todi avec Murgeon (1783); — Lays avec Mme Saint-Huberty (1781), ou David (1786), ou Babbini (1787), ou Chardiny (1789), — David avec Beauvalet (1785), Viganoni avec Mme Morichelli (1791), etc.

(6) André Chéron, ancien enfant de chœur et organiste du petit orgue de la Sainte-Chapelle du Palais sous Nicolas Bernier, avait fait chanter quelques

basse des grands motets, et permit de rendre au *Fugit nox* de Boismortier un regain d'intérêt, par l'adjonction d'interludes qui brodaient et variaient les airs de noëls; de même, on mélangea le *Requiem* de Gilles d'un nouveau genre de « carillon funèbre » exécuté sur l'orgue.

(*A suivre.*) MICHEL BRENET.

Nous appelons l'attention de nos lecteurs sur la prime que nous leur offrons. Voir l'annonce à notre dernière page.

L'ORPHÉE FRANÇAIS DE GLUCK

Il est des vérités qu'on ne saurait trop répéter, même — et surtout — quand elles ne recueillent aucun écho. Chaque fois que l'occasion s'en présente, et que ce nom d'*Orphée* reparaît sur l'affiche, je ne puis m'empêcher de demander : Quand nous rendra-t-on la véritable partition de Gluck, celle qui nous appartient en propre, exclusivement même, et la seule qu'il ait conçue sous sa forme définitive? Quand entendrons-nous l'*Orphée* français, l'*Orphée* définitif?

Car ce qui se passe depuis près de trois quarts de siècle au sujet de ce chef-d'œuvre du maître viennois est proprement inouï. Voilà une partition qu'on joue un peu partout, d'une façon relativement constante, et que nulle part on ne joue telle que son auteur a voulu qu'elle fût jouée. Je n'ai rien à apprendre à ceux qui connaissent vraiment la genèse de cet *Orphée*, qui ont pu consulter l'édition monumentale de la collection Pelletan et l'érudite étude dont notre confrère Julien Tiersot l'a fait précéder (elle a paru aussi dans le *Ménestrel*). Je ne me place qu'au point de vue pratique, et je constate que nulle part on ne joue l'œuvre de Gluck telle qu'il l'a conçue, et que même pour sa version définitive, qui devrait seule compter, *il n'en existe pas d'édition courante.*

On sait que Gluck, comme un graveur tire deux états de sa planche, a fait deux *Orphée*, l'un italien, représenté à Vienne le 5 octobre 1762, l'autre français, représenté à l'Opéra le 2 août 1774. L'*Orphée* italien est le premier état de l'œuvre, l'*Orphée* français l'état définitif. L'*Orphée* italien a pour protagoniste un contralto HOMME, un *primo uomo* (c'était Guadagni) l'*Orphée* français un ténor (Legros). Cette transformation n'est en rien causée par l'occasion qui donnait à Gluck les interprètes qu'il eut à Paris. Nul doute qu'il ne l'eût fait subir à son œuvre, s'il l'avait reprise et remontée en Allemagne. L'emploi des castrats ne tarda pas beaucoup à être abandonné, et l'*Idoménée* de Mozart (1781) en est un des derniers exemples. L'Orphée de l'œuvre de Gluck ne pouvait dès lors devenir que ténor, et c'est ce qu'en a fait le maître.

Et jamais il n'eut l'idée absurde et contre nature d'en faire un rôle de femme. Comment aurait-il pensé qu'une femme fût à sa place dans un rôle aussi viril, aussi plein de passion tendre et forte, dans le personnage type du modèle des époux? Eh bien! le fait est que, malgré la décision formelle de Gluck, venu lui-même choisir ses interprètes et monter son œuvre, malgré les trois cents représentations égrenées sur notre première scène entre 1774 et 1833, malgré l'interprétation des Laîné et des Nourrit, malgré le *deleatur* formel dont Gluck a ainsi barré sa première version au profit de la seconde, — celle-ci a été universellement rejetée de la scène. Considérée comme non avenue par les Allemands et les Italiens, qui ont tranquillement remplacé le *primo uomo* par un travesti féminin (parti toujours extrêmement regrettable, admissible dans de très rares exceptions et ici moins qu'ailleurs), et se sont bornés, pour la musique même, aux corrections essentielles et aux additions apportées par Gluck, la partition française a reçu le suprême affront d'être reniée dans sa propre ville natale.

Certes, il serait injuste et absurde de regretter le prodigieux regain de succès qu'une artiste exceptionnelle a donné jadis à cet *Orphée* hybride, fait de pièces et de morceaux,

motets à la chapelle du Roi, dont il était « Ordinaire », et au Concert spirituel. — Daquin, depuis 1739 organiste de la chapelle du Roi, touchait également les orgues de Notre-Dame et de Saint-Paul. — Jolage fut organiste de l'église des Petits-Pères, avant de partager par quartiers, avec Daquin, Du Bousset et Couperin, l'orgue de Notre-Dame.

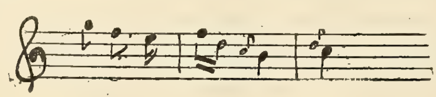
pas même intégral, superbe tout de même. Il n'en est pas moins vrai que la tradition a été rompue, que les premières réductions françaises d'*Orphée* pour piano et chant ont consacré cet arrangement fantaisiste, que pour revenir à *notre* texte authentique, il faudrait une réduction nouvelle et une édition sur nouveaux frais, qu'enfin l'exemple de M^me^ Pauline Viardot, plein de séductions, en son incomparable maëstria, pour toutes les folles ambitions de contraltos, nous a valu par la suite les plus pitoyables massacres de l'œuvre de Gluck. Comment peut-on, si on leur porte quelque intérêt, laisser des débutantes se fourvoyer dans un rôle qui demande non seulement une voix exceptionnelle, mais l'expérience et l'autorité d'une artiste émérite, mais la force et le feu des passions d'un homme? A tout faire, un ténor, même débutant, pour peu qu'il ait de talent et d'intelligence, remplirait quelques-unes au moins de ces conditions. Comment ne voit-on pas cela? Comment se laisse-t-on mener ainsi par une tradition étrangère, quand on aurait Gluck lui-même pour soi en la rejetant?

Malheureusement, comme je l'ai dit, la partition d'orchestre seule en témoigne, et il faudrait donc le travail préalable d'une réduction des parties écrites en clef d'*ut*, d'une édition pour piano et chant, etc. Mais justement le moment n'est-il pas venu, aujourd'hui que cette partition d'orchestre est devenue correcte et modèle et qu'on peut du moins tabler sur autre chose que les partitions écourtées du temps de Gluck? Je veux encore espérer que l'idée en viendra à quelqu'un de nos directeurs, d'ailleurs si avides, depuis quelques années, de restitutions modèles. En attendant, on ne trouvera peut-être pas sans quelque intérêt l'indication, ici, des premières mesures des principaux morceaux de la partition originale; on se rendra mieux compte ainsi que par la seule indication du ton des différences qui existent entre le texte courant et celui-là.

Je n'ai pas la monumentale partition Pelletan (Saint-Saëns-Tiersot), mais, en revanche, je possède l'édition originale de 1774, Lemarchand, éditeur (avec dédicace à la reine Marie-Antoinette), qui, tout insuffisante qu'elle est, a bien son intérêt, et je demande la permission de la citer. Je crois qu'en fait, certains passages seraient aujourd'hui trop élevés pour nos ténors, qui ne veulent ni ne savent plus se servir de la voix mixte, comme on faisait alors; mais la transposition à faire serait insignifiante et d'ailleurs exceptionnelle.

Acte premier. — Scène I : Dans le chœur, les exclamations d'Orphée : « Eurydice! » sont, *ad libitum*, *ré, ré, ré, ré* ou *sol, sol, sol, sol* (sans laisser tomber la dernière note). Ces récits sont demeurés les mêmes (à l'octave) : « Vos plaintes » : *do, mi* (bém.) *mi*; « Eloignez-vous » : *sol, sol, sol, mi.*

Scène II : « Objet de mon amour » : *sol, fa, mi, fa, ré, do, si, ré, do.*



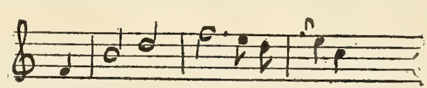
Récit (1) : « Eurydice, ombre chère » : *do, ré, mi, mi.*

Récit (2) : « Eurydice, de ce doux nom » : *mi, fa, sol, sol.*

Récit (3) : « Divinités de l'Achéron » : *ré, ré, ré, fa* (dièse).

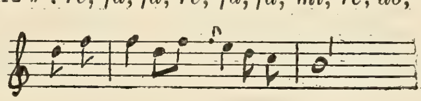
Scène IV : « Impitoyables dieux » : *mi, do* (dièse), *do, do, ré, mi.*

Air : « L'espoir renaît dans mon âme » : *fa, si, ré, fa, mi, ré, fa, mi, ré.*

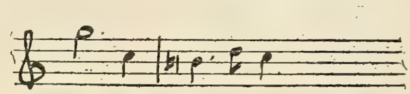


(C'est celui qu'on a publié avec ces paroles : « Amour, viens rendre à mon âme ».)

Acte deuxième. — Scène I : Chœur : *ré, fa, ré, mi, fa, sol.* « Laissez-vous toucher par mes pleurs » : *ré, fa, fa, ré, fa, fa, mi, ré, do, si.*



« Ah! la flamme » : *sol, do, si, ré, do.*



« La tendresse » : *ré, ré, ré, mi, mi.*

Scène III : « Quel nouveau ciel » (sans changement) : *sol, sol, sol, mi.*

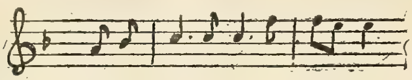
Récit : « O vous, ombres que j'implore » : *ré, fa* (dièse), *ré, ré, ré, mi* (bém.), *do, do.*

Acte troisième. — Scène I : « Viens Eurydice » (sans changement) : *ré, fa, fa, fa, ré, ré.*

Duo : « Viens, suis un époux » : *fa, fa, la, sol, fa, fa, mi.*

« Fortune ennemie » (sans changement) : *sol, do, do, do, do, mi, ré.*

Air : « J'ai perdu mon Eurydice » : *la, si* (bém.), *do, do, do, fa, mi, mi.*



Récit : « Ah ! puisse ma douleur » : *fa, do, do, do, ré, mi* (bém.).

Scène II : « O ciel, qui pourrait en ce jour » (sans changement) : *sol, mi, mi, mi, mi, ré, mi, do* (dièse).

Ensemble : " L'amour triomphe " : *la, la, do* (dièze), *mi, do.*

Je répète d'ailleurs que, pour l'étude des différences qui existent entre la première partition et la seconde, et des changements apportés par Gluck, M. Julien Tiersot, dans sa préface à l'édition définitive, a donné tous les renseignements désirables, et ils sont des plus intéressants. Henri de Curzon.

Chronique de la Semaine

PARIS

THÉATRE DE LA RENAISSANCE

L'Hôte, pièce lyrique en trois actes. Poème de M. Michel Carré, musique de M. Ed. Missa

L'Hôte n'est point une action nouvelle, car le scénario se rattache à la pantomime de MM. Michel Carré, Hugounet, et Missa pour la musique, que nous vîmes il y a quelques années. Elle nous avait laissé une impression de poésie mélancolique que l'estompe de la pantomime communique naturellement à certains sujets.

La transformation du drame muet a dépouillé quelques-unes des situations de leur contour indécis, confinant parfois au rêve. Le personnage principal, Walter (l'Hôte), y perd la compassion sympathique qui le suivait jadis, malgré la hideur de sa mission. Le développement vocal a contribué brutalement à l'accentuation des caractères et préparé plus d'une désillusion au musicien, que les contrastes de l'action ont mis à nouveau en présence de scènes hautes en couleur au dernier acte. La part que la musique apporte alors à l'émotion se réduit à peu de chose.

Le sujet traité a sa valeur. Il est trop connu pour que nous l'exposions ici (1). On y trouve résumés les caractères du drame humain préconisés à la scène lyrique par MM. Bruneau et Zola. Le cumul de tant d'éléments précieux a-t-il jamais servi à personne de nos jours? On en pourrait douter, si l'on n'avait à citer l'exemple de Bizet. Il est vrai qu'il fut *primus inter impares.*

Le spectacle de *L'Hôte* n'est point banal, mais il s'achève sur un mot malheureux. A peine le garde forestier vient-il de tuer son hôte, que sa fille, la fraîche Rozel, encore tout enivrée de la tendresse si sincère du jeune homme, se jette dans les bras du meurtrier et lui crie : « Père, tu as bien fait ! » Joignons donc le type de Rozel à celui des femmes fortes de la Bible et n'en parlons plus, sinon pour féliciter l'interprète, Mlle Frandaz, qui a fait applaudir la *Chanson du Houblon* au premier acte. Les autres interprètes, et nommément MM. Moisson (Walter), Soulacroix (Hans) et Bonjolly (Pierre), sont à la hauteur de leur rôle.

L'Hôte a été donné le 6 février 1897 pour la première fois, sous la forme de pièce lyrique, au Grand-Théâtre de Lyon, sous la direction Vizentini.

La direction de la Renaissance a fait précéder *L'Hôte* d'un lever de rideau, *Pierrot puni*, babiole lyrique à deux personnages due à une triple collaboration. L'enfant n'en a pas paru plus beau. Il est vrai que le type de Pierrot, plus antique que la lune, ne se renouvelle point comme elle, hélas ! Les interprètes ont marqué un bon vouloir et un talent méritoires, bien que leur voix ait formé, de-ci de-là, des mélanges détonnants du plus dangereux effet. Il faut toujours compter sur l'émotion.

F. Gr.

CONCERTS COLONNE

Le « clou » du premier concert de cette saison musicale, aux Concerts Colonne du Nouveau-Théâtre, était sans nul doute le *Quatuor* à cordes de M. C. Saint-Saëns, qu'on entendait pour la première fois en public. Des auditions privées en avaient été données récemment chez Pleyel, d'abord par Ysaye avec le concours de MM. Touche, A. Parent et Hollmann, puis par Sarasate, avec le concours de MM. A. Parent, Van Waefelghem et Delsart, et enfin à la soirée donnée le 17 décembre 1899, rue de Berlin, par M. et Mme E. Colonne, par le quatuor Thibaud. Nous avions eu la bonne fortune d'assister à cette dernière exécution et nous avions été séduit par l'œuvre. Bien que présentée dans un cadre beaucoup trop vaste pour la musique de chambre, elle n'en a pas moins été fort goûtée. Ce n'est qu'à l'âge de soixante-quatre ans que M. C. Saint-Saëns, après avoir produit des pages si nombreuses, si variées, s'est décidé à écrire un *quatuor à cordes*, qu'il considère comme le

(1) Voir le *Guide Musical*, année 1897, p. 155.

travail de composition le plus difficile qui existe. Quel exemple de modestie donné à quelques jeunes qui ont toutes les audaces! Pour un début, il est sensationnel : écoutez dans l'*allegretto* le chant du premier violon en sourdine, d'un sentiment si triste, puis, dans l'*allegro* qui suit immédiatement, l'entrée en matière et les développements rappelant le faire de Beethoven en ses derniers quatuors; admirez le *scherzo* si remarquable, avec son thème à contre-temps, l'*adagio*, dont le chant séraphique nous ramène à la cavatine du XIII^e de Beethoven et qui se termine en harmoniques, et enfin, le *finale*, se distinguant par son excellente facture et les détachés brillants du premier violon. Laissez vous aller au charmede cette composition, ne vous dites pas que M. C. Saint-Saëns a peut-être trop donné la parole au premier violon... et vous reconnaîtrez que cette page nouvelle du maître français tiendra une belle place dans son œuvre. MM. Jacques Thibaud, Stanley Mosès, Henri Casadesus et Francis Thibaud ont interprété cette œuvre avec beaucoup de jeunesse et de brio.

M^lle Marcella Pregi a rapporté de ses longues tournées à l'étranger une voix aussi fraîche, aussi sympathique, une diction aussi remarquable qu'avant son départ. Aussi a-t-elle enchanté son public avec un air d'*Alceste* de Lulli, *La Violette* de Mozart, un air de *Richard Cœur de Lion* de Grétry et les *Nuits d'été* de Berlioz. Parmi ces dernières, l'*Absence*, d'un sentiment si poétique, a été bissée.

M. Lucien Wurmser étonne de plus en plus les auditeurs par la délicatesse et la netteté de son toucher ; il marche sur les traces de Diémer. Le succès qu'il a remporté dans une *Pastorale variée*, attribuée faussement à Mozart (il n'y a qu'à entendre l'œuvre pour être persuadé qu'elle ne fut point écrite par l'auteur de *Don Juan*), ainsi que dans deux pièces d'Alexandre Scarlatti, fut mérité.

L'orchestre de M. Ed. Colonne a exécuté à ravir le *Concerto* pour orchestre de Hændel dans lequel brillèrent M. Jacques Thibaud, M^lle Dellerba et M. Baretti, — la délicate « Pantomime » extraite de la partition de *Médée* de M. Vincent d'Indy, — et enfin *Eglogue*, poème virgilien du jeune prix de Rome M. Henry Rabaud, présentée pour la première fois : tableau champêtre d'une charmante couleur, en lequel l'auteur a cherché à peindre les joies de la vie rustique, célébrées par le berger Tityre, et les tristesses de la guerre civile que raconte Mélibée. Sur un délicieux bruissement d'orchestre s'enlèvent les douces sonorités de la flûte et du hautbois. Cette page de M. H. Rabaud est la digne sœur de sa *Deuxième Symphonie*, interprétée récemment avec le plus vif succès aux concerts du Châtelet.

— Dimanche 24 décembre, au Châtelet, superbe audition (la 103^me!) de la *Damnation de Faust* d'Hector Berlioz, avec le concours de M^lle Marcella Pregi, MM. Auguez, Emile Cazeneuve et Ballard. L'enthousiasme est toujours à nombre de degrés au dessus de zéro. HUGUES IMBERT.

CONSERVATOIRE

Les deux œuvres, envois de Rome, exécutées le 21 décembre au Conservatoire, *Etude symphonique sur un choral* de M. Omer Letorey, et *Poème nomade* de M. André Block, d'après la *Chanson du sang* de Richepin, présentent toutes deux les défauts inhérents à la plupart des œuvres de débutants : excès de sonorité, à faire croire que l'auteur a voulu épuiser en une seule fois toutes les ressources de l'orchestre, abus des réminiscences de Wagner, de Reyer, de Massenet. Ces deux restrictions faites, il faut louer les réelles qualités des deux œuvres, la facture solide de la première, où le motif du choral, posé d'abord par l'orgue, passe, en une série d'épisodes, aux divers instruments, pour s'épanouir enfin dans un ensemble de grande allure, et l'originalité de la seconde, dont les chœurs, le dialogue de la jeune femme et du vieux touranien, fort bien mis en valeur par les voix de M^lle Eléonore Blanc et de M. Chollet, et surtout le solo de violon de l'*adagio* ont mérité de chaleureux applaudissements. L'exécution des deux œuvres, confiée à l'orchestre et aux chœurs de la Société des Concerts, a été impeccable, sous la direction de MM. Taffanel et Paul Hillemacher.

L. ALEKAN.

On ne peut que louer M^me Jossic des excellents principes qu'elle inculque à ses élèves. Les œuvres inscrites au programme de la première audition donnée par elle, le 23 décembre, à la salle Pleyel, prouvent que l'excellent professeur tient essentiellement à nourrir ses jeunes filles de la moelle des maîtres. Après cette audition, où chacune des enfants présentées par elle a donné, suivant son tempérament, des preuves de ses capacités, M^me Jossic a joué délicieusement avec M. Jacques Thibaud, deux œuvres de tout premier ordre : la *Sonate* en *la* majeur de Gabriel Fauré et la *Sonate* en *la* majeur de César Franck. Elles peuvent rivaliser avec les plus belles pages de l'école allemande moderne. M Jacques Thibaud a bien fait de changer sa chanterelle, qui fut défectueuse dans la *Sonate* de Fauré. Peut-être serait-il utile de l'engager à ne pas tant écraser cette pauvre chanterelle. Sous cette réserve, les deux œuvres ont été admirablement interprétées, et le public, composé en majeure partie de dames et de jeunes filles, a fait fête à M^me Jossic et à M. Jacques Thibaud.

Théâtre Tiercy. — Ancien théâtre mondain, jolie bonbonnière agréablement restaurée, inondée de lumière, troupe homogène en laquelle on distingue des sujets non sans valeur, comme M^mes Piccaluga, Suzanne Nion, MM. Tiercy, le chanteur bien connu des habitués de la Butte, Piccaluga, un trans-

fuge des Bouffes, Jacotot, etc. Pour l'ouverture, on a donné une œuvre qui n'est pas une des meilleures de Lecocq, *Le Testament de M. de Crac*, *La Chercheuse d'esprit* de Favart et Audran, un acte gai et bien venu, dont la musique, sans grande prétention, souligne agréablement les paroles. Comme entr'acte, des chansons anciennes et modernes très *honnestes*, qui permettront à la mère de conduire sa fille au théâtre Tiercy. Tout le monde y gagnera du reste, la morale surtout! *Laus* à M. Tiercy! LE PASSANT.

Les deux dernières matinées Berny, à la salle des Mathurins, ont été consacrées aux œuvres de MM. Francis Thomé et O. V. Schiff. L'une et l'autre de ces séances musicales avaient attiré un public nombreux, qui a fêté auteurs et interprètes.

Les remarquables séances de musique de chambre données, pendant la saison musicale 1900, à la salle Pleyel, par le quatuor Armand Parent, Lammers, Denayer, Baretti, avec le concours de Mlle C. Boutet de Monvel, auront lieu les 12 et 26 janvier, 9 et 23 février, 9 et 23 mars, 6 et 20 avril. On y entendra les œuvres de Saint-Saëns (notamment le nouveau *quatuor* à cordes), R. Schumann, César Franck, Johannès Brahms, E. Chausson (première audition du quatuor à cordes), G. Fauré, Vincent d'Indy, Beethoven. A ces œuvres viendront se joindre les *Lieder* des grands maîtres.

M. Henri Marteau a organisé trois séances du plus vif intérêt, à la salle Erard, pour les mercredi 3 janvier, samedi 20 janvier et mardi 20 février 1900 à 9 heures du soir. Dans la première, on entendra les *Quintettes à cordes* de J. Brahms (op. 111), de H. Marteau et de W.-A. Mozart; dans la seconde, *Quatuor* en *sol* mineur de A. de Castillon, *Troisième Sonate* de Paul Lacombe, *Quatuor* en *la* mineur de Vincent d'Indy; dans la troisième, *Sonates* de H. Schœnefeld et de H. Février, *Quatre Morceaux* de Christian Sinding. M. Marteau s'est assuré le concours de MM. Vincent d'Indy, Armand Parent, Lammers, Denayer, Baretli, G. Rémy et de Mlle C. Fulcran.

Du *Ménestrel* :

« On presse activement, à l'Opéra-Comique, les répétitions de la *Louise* de Charpentier. Ensuite viendront *Haensel et Gretel*, d'Humperdinck, et enfin le *Juif polonais*, d'Erlanger. Pour cette dernière pièce, M. Albert Carré compte se rendre en Alsace afin d'étudier sur place la mise en scène de la légende dramatique d'Erckmann-Chatrian. Le directeur de l'Opéra-Comique va donc partir pour Strasbourg et Schiermeck, emmenant avec lui MM. Erlanger, Henri Cain, Ch. Bianchini, le peintre Jusseaume et l'éditeur Paul Dupont. Ces messieurs comptent être de retour le 28. »

Les cinq auditions, que va donner la Société des grands Oratorios à l'église Saint-Eustache, auront lieu aux dates suivantes :

18 janvier, le *Messie* de Hændel;

15 février, le *Requiem* de Berlioz et *Resurrectio mortuorum*; *Judex!* de Gounod;

15 mars, la *Terre promise*, oratorio inédit de J. Massenet (première audition), et la *Cène des Apôtres* de R. Wagner;

Jeudi et vendredi saints, la *Passion selon saint Matthieu* de J.-S. Bach.

L'orchestre et les chœurs, composés de 300 à 400 exécutants, seront dirigés par M. Eugène d'Harcourt.

Les abonnements sont reçus, dès à présent, à l'Administration, 11, rue Vaneau.

Le distingué professeur au Conservatoire de Paris, M. Charles Lefebvre, vient de terminer, en collaboration avec M. Paul Collin, un opéra en trois actes, intitulé *Singoella*, et tiré du roman suédois de V. Rydberg.

La maison Gaveau vient d'ouvrir ses nouveaux salons d'exposition en son hôtel de la rue Blanche.

Concerts annoncés : Au théâtre de la République, dimanche 31 décembre, à 2 h. ½, huitième Concert Lamoureux, avec le concours de M. Sarasate. L'orchestre sera dirigé par M. Chevillard. Au programme : Ouverture de la Grotte de Fingal (Mendelssohn); Symphonie en *mi* bémol, nº 3 (Schumann); Concerto en *si* mineur, nº 3 (C. Saint-Saëns), M. Sarasate; Ouverture de Gwendoline (Em. Chabrier); Introduction et Caprice (E. Guiraud), M. Sarasate; La Chevauchée des Valkyries (R. Wagner).

BRUXELLES

Au moment de mettre sous presse, nous apprenons que M. Calabresi a donné sa démission de directeur du théâtre de la Monnaie. La concession est par conséquent vacante.

— Les concours non publics de l'Ecole de musique d'Ixelles, commencés le dimanche 17 décembre, se sont terminés vendredi 22. Les jurys, présidés par le directeur, se composaient de Mme Thelen; Mlle Gérard, professeur au Conservatoire; MM. Lunssens, professeur au Conservatoire, Monestel, Reding, directeur du théâtre du Parc, Ruhlmann, chef d'orchestre du théâtre de la Monnaie, José Sevenants, Emm. Vossart et Arthur Wilford.

Mme Kiekemann-Falkenstein et Mlles Adam, Albert, Barragan, Brenta, Degand, Dieudonné, Hobé, Piers, Polleunis, Preston, présentaient des élèves pour le piano en sixième, cinquième, qua-

trième et troisième divisions; M^lle^ Wirix pour le chant et M^lles^ Derboven et Guilleaume pour la déclamation. Parmi les élèves particulièrement remarquées, citons : M^lles^ L. Kloth, Liacre, Vissoul, Casteels au piano ; M^lles^ Vanden Broeck et Maquinay au chant ; puis, à la déclamation, M^lles^ Faes et Berger, cette dernière toute de naturel dans le rôle de Miette d'*Etude de jeunes filles*, la charmante pièce d'Henry Maubel.

Concerts annoncés : CONSERVATOIRE ROYAL. Aujourd'hui dimanche, à 1 h. ½, premier concert de la saison : *Iphigénie* de Gluck.

— Mme Emma Birner, cantatrice, donnera, à la salle Ravenstein, sa deuxième séance, le mardi 9 janvier 1900, à 8 h. ½ du soir ; cette séance sera consacrée à Brahms et Schumann ; avec le concours de Mlle Schöller et de M. Van Cromphout, pianistes, de Mlle Jeanne Kufferath, harpiste, M. Laoureux, violoniste, et M. Delfosse, violoncelliste. Places chez Schott frères et chez Breitkopf.

CORRESPONDANCES

ANVERS. — L'Opéra flamand vient de représenter un ouvrage lyrique de M. R. Verhulst, *Quinten Massys*, musique d'Emile Wambach, qui a été chaleureusement accueilli par le public et par la presse. M. G. Eekhoud dit, entre autres, de cette œuvre nouvelle : « Si M. Wambach a le don mélodique, il possède aussi la science orchestrale; sa partition n'est pas moins remarquable au point de vue du chant qu'à celui de la symphonie. L'instrumentation est riche sans surcharge, avec des recherches de couleurs moyenâgeuses et de très heureuses imitations archaïques. On dirait par moments une transposition musicale d'un savoureux gobelin. J'ajouterai que M. Wambach réunit et assemble ses cantilènes par des récitatifs d'un accent très juste et très expressif, et qu'il écrit avec non moins d'agrément et de style pour les masses vocales. Enfin, il a tiré un excellent parti des vieilles mélodies populaires flamandes; notamment, au second acte, d'un *Lied* retrouvé par Willems dans un manuscrit des XIV^e^ et XV^e^ siècles. »

BERLIN. — Aux approches de la Noël et du nouvel an, il se fait toujours une certaine détente dans la campagne musicale. Le second concert Lœwenstein avait attiré moins de monde que le premier. Il faisait mauvais temps, et cette salle du Kroll-Theater est située dans un endroit désert où tramways et omnibus ne vont pas.

Le chef d'orchestre invité cette fois était M. Max Fiedler, de Hambourg, dont je vous avais déjà parlé l'an dernier à l'occasion de son passage à notre Philharmonie. Il s'est affirmé de rechef comme un conducteur absolument remarquable, L'*Egmont* de Beethoven, la *Symphonie* en *ré* mineur de Schumann et l'ouverture des *Meistersinger*, voilà son programme. L'œuvre de Schumann a particulièrement contribué à mettre en relief la valeur de M. Fiedler. Celui-ci, à mon sens, représente le chef d'orchestre intégralement germanique. Il ne penche pas vers la version intellectualisée de Weingartner, vers le romanesque de Strauss ou les préciosités de Nikisch. Ces trois-là sont entachés ou rehaussés (selon le sens) de modernisme. Je les aime et les admire tous trois, et pourtant il se pourrait bien qu'après eux, il n'y eût plus qu'un degré possible : l'abus, l'usurpation des hommes sur les œuvres. Ils ont une version, une exégèse : c'est une gloire pour eux, c'est un mal en expectative pour les œuvres et les auditeurs. Le plus grand des conducteurs contemporains, Richter, n'a pas de version à lui. Cela choquerait même si on pouvait dire : « Richter comprend ce passage ainsi ». Il joue comme c'est écrit. Mais il est tellement pénétré de l'esprit des maîtres, qu'il lui suffit de rendre la lettre exacte pour arriver à une éloquence prodigieuse. On croirait volontiers qu'il a été le confident de Beethoven, qu'il a assisté à l'élaboration des *Symphonies*, comme plus tard à la mise au point des *Maîtres Chanteurs*.

Cette réflexion, je la faisais de nouveau en suivant l'œuvre de Schumann, que dirigeait M. Fiedler. Celui-ci tend à se rapprocher de Richter, sans l'égaler évidemment. C'est une probité analogue, un désintéressement qu'une nature musicale compréhensive et généreuse empêche de devenir froideur et sécheresse. Et puis l'orchestre ne le secondait pas toujours à souhait, étant trop novice encore. Deux solistes : le concertmeister de l'orchestre même, M. W. Meyer a joué un *Concerto* de R. Strauss, une des premières œuvres du jeune maître. C'est honorable, rien de plus, et M. Meyer n'a été très heureux ni dans son choix ni dans son exécution mesquine et incolore. M^me^ Gorlenko-Dolina a un joli timbre de voix et une bonne méthode. Elle a chanté en russe, en allemand, en français, du Glinka, du Humperdinck, du Bruneau.

En l'honneur de l'anniversaire de Beethoven, le Quatuor bohémien a donné une soirée consacrée uniquement au maître. Weingartner a fait de même aux concerts de l'Opéra, et Nikisch également à la Philharmonie. A ce dernier concert, d'Albert a joué le *Concerto* en *mi* bémol. Il n'était pas tout à fait bien disposé, mais on ne s'en est guère aperçu. Grande puissance, grande clarté d'émission, d'Albert possède certes ces qualités, et d'autres avec elles. Pourtant, je ne lui trouve pas toujours l'accent vrai, humain, vécu, profondément remuant que possédait Bulow dans le Beethoven et qu'a héritéBusoni, à mon sens.

Nikisch a donné la *Première* et la *Cinquième Symphonie*. Cela manquait de simplicité d'âme, dans sa perfection vernissée, la *Première*, la mozartienne. Quant à la *Cinquième*, il est presque impossible de résister au talent fascinateur du capellmeister hongrois. D'autant plus que les modifications de rythme que je lui reprochais sont atténuées main-

tenant, devenues insaisissables, un charme pervers de plus. A la réflexion, on se rend bien compte que Beethoven est là-dedans plus ou moins adultéré; mais quoi? à l'audition, avec cette mise en scène de sonorités héroïques et tendres, avec les effluves dominateurs de Nikisch, on n'est plus maître de soi. Il est comme le Roi des Aulnes, il m'entraîne de gré ou de force, et je le suis en le maudissant! M. R.

BORDEAUX. — Le comité d'organisation de la Société de Sainte-Cécile, qui craint toujours, paraît-il, de voir diminuer la recette en faisant exécuter trop d'œuvres nouvelles, a dû être agréablement surpris en pouvant constater qu'un public extrêmement nombreux assistait au concert du 24 décembre, composé pourtant surtout de musique moderne. Le programme était, du reste, assez heureusement varié, et nous avons plaisir à dire que l'orchestre de M. G. Marie se montra, pendant cette séance, beaucoup plus expressif et chaleureux que de coutume. Ce fut d'abord la *Première Symphonie* de Brahms, déjà entendue quinze jours auparavant. Mieux sue et jouée avec beaucoup plus de cohésion, elle parut satisfaire vivement une partie de l'auditoire. Après un *Largo* de Hændel, la *Pavane* de Gabriel Fauré, délicatement onduleuse et nuancée avec beaucoup de soin par l'orchestre fut fort applaudie. M. René Chansarel, virtuose élégant et précis, se fit ensuite avec succès l'interprète du *Concerto* de Robert Schumann, puis de divers morceaux de piano, auquel il ajouta, comme il sied, une *Rapsodie* de Franz Liszt. Mais le principal intérêt du concert était dans la première audition de l'éblouissant *scherzo* de M. Paul Dukas, l'*Apprenti sorcier*, acclamé l'année dernière aux Concerts Lamoureux. Malgré le nombre restreint des répétitions et l'absence regrettable de certains instruments, l'orchestre l'exécuta avec une verve rythmique et un entrain des plus louables. Les trompettes, en particulier, se signalèrent par la sûreté de leur jeu, et M. G. Marie doit être félicité d'avoir pu obtenir si rapidement une interprétation à laquelle il ne manquait que peu de chose pour être tout à fait satisfaisante. C'est sur un thème des plus amusants, transformé avec une habileté consommée, sans cesse diversifié dans son rythme comme dans son interprétation que M. Dukas a bâti ce morceau, qui décèle, à notre avis, un musicien de premier ordre. Musique littéraire, si l'on veut, qui commente ingénieusement le texte de Gœthe, mais, avant tout, musique logiquement établie, qui a sa valeur propre, se suffit à elle-même, et peut être comprise sans la moindre explication préalable. Aussi le public lui fit-il, avec raison, un accueil très sympathique, en dépit de protestations isolées qui frisèrent le ridicule. Nous sommes particulièrement heureux d'enregistrer ce succès à l'actif de M. Dukas, qui, avec MM. Ropartz et Magnard, nous paraît un des musiciens français de qui on peut le plus attendre, et nous espérons bien que M. G. Marie nous fera entendre un jour sa très belle *Symphonie*, encore quasi inconnue. L'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, dirigée un peu vite, mais exécutée avec ardeur par l'orchestre, a clôturé d'imposante manière ce concert, le meilleur de beaucoup que la Société de Sainte-Cécile nous ait donné cette année.

Au Grand-Théâtre, nous osons à peine mentionner une lamentable reprise de *Tannhæuser*, où les chœurs et les interprètes, à l'exception de M^me^ Darlays, expressive en Elisabeth, se montrèrent d'une insuffisance navrante, au point que le public protesta unanimement à la fin de la représentation contre un pareil massacre. Puisse la direction retenir et méditer cette leçon bien méritée!

GUSTAVE SAMAZEUILH.

BRUGES. — Le deuxième concert du Conservatoire a eu lieu le jeudi 21 décembre. M. Van Gheluwe, qui a pour les chefs-d'œuvre du passé une prédilection jalouse et exclusive, avait remis au programme *Orphée* de Gluck, dont il avait donné, en 1896, les deux premiers actes. Cette fois-ci, nous en avons eu une exécution quasi intégrale, depuis l'ouverture, assez quelconque pour déparer l'œuvre, jusqu'au *terzetto*, dernier morceau vocal du troisième acte.

Ce n'est pas pour les lecteurs du *Guide* qu'il faut découvrir les beautés d'*Orphée*, dont le sentiment dramatique, la puissance d'expression et la noblesse d'inspiration touchent au sublime.

L'exécution que nous en avons eue ici était, à certains égards, excellente; à d'autres, elle laissait à désirer. L'orchestre, où les basses prédominaient sensiblement, était généralement bon, mais sans finesse dans les adorables airs de ballet. Du côté vocal, tout était bien. M^me^ Raick, qui avait assumé le rôle principal, a été tout à fait à la hauteur de sa tâche, avec des accents émouvants et un beau phrasé. M^me^ Birner s'est montrée, dans le rôle d'Eurydice, cantatrice et musicienne de bonne école, unissant une voix agréable, un style excellent à une diction très expressive. M^lle^ Bernard, à la voix souple et fraîche, a été délicieuse en Amour. Les chœurs, enfin, stylés par M. Willemot, professeur de chant au Conservatoire, ont très bien chanté.

L'interprétation générale péchait par un certain défaut d'unité, très sensible, par exemple, dans l'exécution des appoggiatures, que chacun, à son gré, faisait longues ou brèves. Les mouvements, trop uniformes, étaient souvent pris d'une lenteur qui atténuait quelque peu la vérité d'accent des inspirations géniales de Gluck.

Mais que voulez-vous! Cette musique est si divinement belle, si souverainement noble, que l'impression d'ensemble n'a guère été entamée par les imperfections de détail de l'exécution. Et puis une

pareille tentative n'est-elle pas le signe d'une louable aspiration vers l'idéal? L. L.

CONSTANTINOPLE.—Le premier grand concert d'abonnement de la Société musicale, qui a eu lieu le 4 décembre a été brillant sous tous les rapports. L'orchestre de M. Nava, après nous avoir donné une exécution satisfaisante de l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, a très poétiquement murmuré la Danse des Sylphes de la *Damnation de Faust* de Berlioz et a enlevé d'une façon magistrale la *Marche hongroise* du même et la *Rapsodie norvégienne* de Lalo.

Admirable aussi, le *Concerto* de Grieg pour piano et orchestre, impeccablement joué par l'excellent pianiste Heghei. M. Heghei a émerveillé son auditoire par son jeu brillant, sûr et rythmé ; il a été rappelé et acclamé trois fois. Le concert s'est terminé par la fougueuse *Malaguena* de Moskowski, au milieu d'ovations interminables.

A deux jours d'intervalle, M. Heghei cueillait de nouveaux lauriers au concert de M[lle] Zaghikian, en y interprétant deux bijoux : l'*Automne* de Chaminade et l'élégante *Gavotte* de Sgambati ; au même concert, la bénéficiaire, M[lle] Zaghikian, était accueillie par des bravos dans les *Stances* de Flégier, l'air du mariage de *Figaro*, la *Vieille Chanson* de Bizet, le *Rêve du prisonnier* de Rubinstein, etc. Cette artiste dont le médium est très agréable, doit se rendre prochainement à Paris pour suivre les cours de M[me] Rosine Laborde.

L'Association de musique de chambre, que vient de fonder l'excellent maître Brassin, va de succès en succès. Des sept séances projetées pour cet hiver, les deux premières ont réussi à souhait. Au programme : le *Quatuor* en *ré* majeur de Borodine, le *Quintette* en *sol* mineur de Mozart, *Quatuor* en *sol* majeur de Beethoven, *Sonate* pour violon en *ut* mineur de Grieg, et le *Quintette* en *mi* bémol majeur de Schumann (MM. Brassin, Wondra, Jaronski, Kopp, Mercenier et Ellinger).

Au théâtre : *Aïda*, *Pagliacci* et bientôt la cinquantième de la *Vie de Bohême* de Puccini.

HARENTZ.

DIJON. — Après avoir entendu pendant deux mois les opéras de l'ancien répertoire, nous avons eu enfin le plaisir d'assister à la première d'une œuvre nouvelle : *La Vie de Bohême* de Puccini.

Hâtons-nous de constater que cet ouvrage est monté avec le plus grand soin : décors de Carpégat, en tout point semblables à ceux de l'Opéra-Comique, costumes très exacts, mise en scène vraiment remarquable pour le théâtre de Dijon. Nous n'avons également que du bien à dire des interprètes. On pourrait même affirmer, sans exagération, qu'ils se sont surpassés. Aussi M[mes] Dumaine (Mimi) et de Cylvani (Musette), ainsi que MM. Crémel (Rodolphe), Romieu (Marcel) et Karloni (Schaunard) ont-ils été fréquemment et justement applaudis. L'orchestre, qui avait sérieusement travaillé, s'est aussi fort bien comporté et nous a montré que, quand il le veut, il peut bien faire.

En dehors des représentations théâtrales, nous n'avons eu jusqu'ici qu'un concert peu important, car la moitié du programme était occupée par une conférence, fort intéressante du reste, de M. Jean Bernard sur la chanson au siècle dernier, et particulièrement sur les œuvres de Collé. L'orchestre s'est contenté de nous offrir l'ouverture de *Sémiramis* et une suite sur l'*Arlésienne* de Bizet, exécutée avec beaucoup de goût et d'ensemble. Ajoutons à cela le *Concertstück* de Weber, interprété avec talent par un de nos professeurs de piano, M. Suiste, et nous aurons mentionné tout ce que le concert proprement dit renfermait d'intéressant. Il n'en sera pas de même des séances qui vont suivre. Elles seront entièrement consacrées à la musique et nous promettent, paraît il, de sérieux programmes. Nous pouvons déjà annoncer que la *Damnation de Faust* est à l'étude. XX.

GENÈVE. — Le concert donné au Conservatoire par l'excellent violoniste genévois M. A. Rehfous a obtenu un brillant succès ; l'interprétation très artistique des diverses pièces de l'intéressant programme de l'habile et sympathique virtuose n'a rien laissé à désirer, et le trés nompreux public qui assistait à cette soirée a applaudi avec enthousiasme.

M[me] Amélie Bulliat, pianiste, professeur au Conservatoire, avec le concours de MM. Adolphe Rehberg, violoncelliste, et Eugène Reymond, violoniste, a donné une séance de musique de chambre. Au programme figuraient : *Sonate* en *si* bémol majeur, op. 45, pour piano et violoncelle, de Mendelssohn ; *Trio* en *fa* majeur, op. 18, pour piano, violon et violoncelle, de Saint-Saëns ; *Sonate* en *mi* mineur, op. 24, pour piano et violon, de Sjögren. Ce beau programme a été exécuté *con amore* par l'aimable et très habile pianiste et ses vaillants partenaires, ce qui leur a valu de chauds applaudissements et rappels bien mérités.

Le quatrième concert d'abonnement, donné le 16 décembre, avec le concours de M. E. Schelling, pianiste, et de M[me] Lang-Malignon, cantatrice, a été très goûté. La *Symphonie* en *ré* majeur de Mozart a enchanté l'auditoire par sa belle limpidité, l'exquise suavité de ses mélodies, la pureté de forme et aussi par son orchestration délicieuse.

Sous l'entraînante direction de leur chef M. Willy Rehberg, les artistes de l'orchestre se sont surpassés dans l'exécution de ces pages admirables. M[me] Lang-Malignon a chanté ensuite l'air adorable de Suzanne des *Noces de Figaro* : « *O vieni, non tardar, o gioja bella!* » de Mozart ; puis, dans le courant de la soirée, diverses pièces de Fauré, Gluck et Dell' Aqua, avec lesquelles notre charmante cantatrice genévoise a remporté un succès d'enthousiasme.

Vendredi 16 décembre, on a donné au théâtre

la première représentation de *Cendrillon* de Massenet, à laquelle le compositeur assistait. Placé dans la loge du conseil administratif, mise par la ville à sa disposition, le maître a dû, à plusieurs reprises, répondre aux acclamations du public. A la fin du spectacle, les ovations l'ont contraint de descendre à l'orchestre pour venir répondre aux applaudissements. L'interprétation est excellente. Pour Cendrillon, Mme Bury possède au plus haut point le physique de l'emploi. Mlle Dalbe est un prince Charmant dans tout le sens du mot. Mlle Demours, dans le rôle de la Fée, est exquise. M. Vyroult a la rondeur nécessaire au rôle de Pandolphe. Très amusante, Mme Lefort en Mme de Hallière; bien jolies ses deux filles, Mlles d'Agenville et Blanche Ollivier. M. Villaret est toujours divertissant en chef de la Faculté. Enfin, l'orchestre, dirigé par M. Bergalonne, le ballet, les chœurs, etc., tout le monde a fait son devoir. M. Poncet, le directeur du théâtre, a droit à nos vives félicitations et à tous nos compliments pour sa mise en scène. H. Kling.

La Haye. — La Société pour l'encouragement de l'art musical de La Haye nous a donné une fort bonne exécution de la *Création* de Haydn. Cet admirable ouvrage, si sain de conception, si mélodieux, si bien écrit pour les voix, a produit une impression très vive. A ce concert, nous avons sincèrement applaudi un jeune ténor, M. Humalda van Eysinga, appartenant à la haute aristocratie néerlandaise, très fortuné, qui a embrassé la carrière artistique par vocation et par amour de l'art. Doué d'une voix sympathique, excellent musicien, ayant fait ses études vocales à Leipsig, ce jeune ténor me paraît appelé à un bel avenir. Mme Oldenboom s'est fort honorablement acquittée de sa partie; la basse, M. Fenten, de Mannheim, a une belle voix, mais c'est un chanteur monotone. Les chœurs, sous la direction de de M. Verhey, de Rotterdam, se sont vaillamment comportés. Seul, l'orchestre a laissé à désirer.

Au prochain concert, on exécutera le *Chant de la cloche* de Max Bruch.

Au second concert de la Société Diligentia, le pianiste Lamond a fait sensation en jouant à la perfection un *Concerto* intéressant de Tschaïkowsky et une *Fantaisie* de Liszt sur la *Muette*, qui a fait son temps et que l'on devrait remiser. L'orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam a exécuté la *Deuxième Symphonie* de Beethoven, l'ouverture de *Gwendoline* de Chabrier et l'*Ouverture de carnavale* de Dvorak, fort caractéristique et supérieurement orchestrée. Pour fêter le vingt-cinquième anniversaire de sa fondation, le Conservatoire des Arts et Métiers a donné vendredi un concert de gala, avec le concours de Mlle Louise Mulder, chanteuse néerlandaise professant à Cobourg, du violoniste néerlandais Johannes Wolff et de l'orchestre d'Amsterdam. Le violoniste Johannes Wolff est un artiste distingué, qui tient à charmer plutôt qu'à étonner. Les ouvrages qu'il joue ne sont pas d'une difficulté extrême, mais tout ce qu'il nous a fait entendre, le *Concerto romantique* de Godard (ouvrage peu intéressant), un charmant *Andante* de Sgambati et un kniawiak (danse polonaise) de Wieniawsky, il l'a rendu à la perfection. Quant à Mlle Louise Mulder, qui jouit d'une réputation wagnérienne en Allemagne, elle a eu de la peine à arriver à un succès d'estime. L'orchestre a exécuté l'ouverture de *Léonore* n° 3, la *Rapsodie norvégienne* de Lalo, qui a eu un immense succès, le prélude de *Fervaal* de d'Indy et le *Künstler Carnaval* de Svendsen.

Dans ma dernière lettre, j'avais annoncé les prochaines représentations d'*Hérodiade* de Massenet au théâtre de l'Opéra néerlandais à Amsterdam, avec une orchestration fabriquée par un manœuvre du terroir. Le critique musical du *Handelsblad*, M. Van Milligen, un des chauds partisans de l'Opéra néerlandais, ayant émis des doutes sur la possibilité d'une *piraterie* pareille, j'ai écrit un mot à l'éditeur M. Heugel, qui s'est empressé de m'envoyer la réponse suivante :

« Cher Monsieur,

» Ainsi que vous le supposez, M. van der Linden ne s'est *pas* entendu avec moi pour les représentations d'*Hérodiade* qu'il annonce. Selon son habitude, il aura fait orchestrer l'œuvre par le premier manœuvre venu, qui lui sera tombé sous la main.

» Ce sont des procédés *scandaleux*, contre lesquels on ne saurait trop protester, de véritables *crimes artistiques*. »

M. Heugel a raison. Ces procédés sont un véritable scandale, et l'on s'étonne qu'une institution qui en vit puisse trouver tant de protecteurs en Hollande. Ed. de Hartog.

Liége. — La tentative hardie de M. Martini de donner au public liégeois une seule représentation de l'*Orphée* de Gluck, en profitant de la présence en Belgique de la grande artiste Marie Brema, a obtenu un succès d'enthousiasme.

Chœurs, artistes et orchestre, sous l'intelligente direction de M. de la Fuente, en un nombre très limité de répétitions, se sont attachés à seconder la merveilleuse et émouvante tragédienne lyrique. Marie Brema n'a eu qu'à paraître pour animer tout l'ensemble de sa personnalité puissante, et le chef-d'œuvre de Gluck a resplendi d'un éclat inoubliable. Stimulées par un Orphée inspiré, Mmes Narici (Eurydice), Ferrand (l'Amour) et Dailly (l'Ombre heureuse) ont été sans défaillance et ont contribué à l'excellence. Cette représentation restera, certes, une des plus artistiques que nous ayons eues depuis longtemps au théâtre à Liége.

Une reprise d'*Hamlet*, dimanche dernier, a fait salle comble. Mlle Chambellan (Ophélie) et M.

Lafon (Hamlet) se sont brillamment distingués dans leurs rôles. Ils comptent parmi les pensionnaires les plus choyés de notre troupe ; leur nom, sur l'affiche, fait toujours recette. *Cavalleria rusticana* se maintient aussi au répertoire, la distribution en étant excellente. Il en sera de même de *Sigurd*, annoncé pour ce jeudi 28. L'œuvre est montée avec beaucoup de soin et jouée par de complets chanteurs.

Spectacles annoncés : Dimanche, en matinée, le *Voyage de Suzette*; le soir, *Cavalleria rusticana* et *Samson et Dalila*; air de la Folie, de *Lucie*, par Mlle Chambellan.

A. B. O.

LILLE. — *Concerts Maquet.* — Le 8 décembre dernier a eu lieu, dans la salle de la Société industrielle, la première audition de l'Orchestre et Chœur d'amateurs.

Le principal attrait de la soirée était l'exécution presque intégrale de *Roméo et Juliette,* la magnifique symphonie dramatique d'Hector Berlioz.

On a tout dit sur cette œuvre superbe, qui est peut-être la plus puissante et la plus géniale création du maître de la Côte-Saint-André. Aussi n'ai-je plus à parler ici que de l'interprétation. Disons tout de suite que, dans son ensemble, elle a été excellente. Sous la magistrale et entraînante direction de M. Maurice Maquet, qui a réussi à faire passer dans l'âme de ses musiciens une parcelle de la flamme artistique qui l'anime, l'orchestre et les chœurs — et c'est intentionnellement que je les place au premier rang — se sont surpassés et nous ont donné une exécution très vivante et très colorée de cette difficile partition.

Mme Millat a dit dans un bon style les admirables strophes du prologue. M. Willde a détaillé avec assez de légèreté, mais d'une voix blanche et d'un timbre peu agréable, la chanson de la Reine Mab, et, dans le rôle du Père Laurence, M. Coillet, qui fera bien de surveiller ses intonations, a fait apprécier une voix de basse assez forte, mais encore rugueuse et qui aurait grand besoin d'être assouplie par un travail persévérant.

Dans la première partie du concert, après une excellente exécution de l'ouverture des *Maîtres Chanteurs,* M. Maquet a eu la coquetterie de nous faire entendre *Près du fleuve* de Gounod et le chœur des fiançailles de *Lohengrin*, qui furent les deux principaux morceaux de l'audition du 21 décembre 1889, où l'on adjoignit pour la première fois les chœurs à l'Orchestre d'amateurs. Il y avait en tout, ce soir-là, vingt-neuf instrumentistes et vingt-neuf chanteurs ! Leur nombre est plus que doublé aujourd'hui ! Trois chœurs anciens sans accompagnement, harmonisés par Gevaert : un *Noël pastoral* de 1750, un *Rondo* et une *Chanson joyeuse de Noël* complétaient cette très intéressante soirée, qui a obtenu le plus vif succès.

L'*Enfant Jesus* à l'Hippodrome. — Les 24 et 25 décembre ont eu lieu à l'Hippodrome deux représentations de l'*Enfant Jésus*, mystère en cinq tableaux de M. Ch. Grandmougin, musique de Francis Thomé.

Le public a fait un chaleureux accueil aux beaux vers de M. Ch. Grandmougin, d'une poésie captivante, et à la délicieuse partition de M. Thomé, toute empreinte du caractère religieux qui convient au poème et d'un charme enveloppant, avec ses sonorités douces des violons en sourdine et ses chants pastoraux, confiés au hautbois et à la flûte, fort bien chantés par nos excellents solistes, MM. Deren et Quesnay. Le beau prélude du deuxième tableau, supérieurement exécuté par quatre jeunes violonistes parisiennes, a été particulièrement applaudi.

La partie dramatique était interprétée par des artistes de valeur, qui ont donné tout leur relief aux vers de M. Grandmougin et en ont fait comprendre et admirer toute la beauté. Il faut citer notamment MM. Brémont et Gerval, les créateurs à Paris des rôles de Balthazar et de Méghiel, M. Thierry (Hérode) et, parmi les femmes, notre concitoyenne Mme Dehelly-Stratsaert, de l'Opéra-Comique (Fatime), Mlle Félène (la Vierge) et Mlle Odette Leroy (l'Ange), qui a chanté ses soli avec beaucoup de goût.

Ces deux excellentes représentations ont valu à M. Thomé, qui dirigeait l'orchestre, et aux différents interprètes de l'œuvre des ovations enthousiastes.

A. L-L.

MADRID. — La saison se développe tranquillement, sans qu'aucune nouveauté de vraie portée artistique en ait jusqu'ici interrompu la monotonie. Il y a seulement à signaler l'*Aïda* montée à nouveau (décors, costumes, etc.) et qui a eu un succès retentissant, à ce que dit la presse quotidienne.

Au théâtre de Parish, grand succès pour un mélodrame *La Cara de Dios*, dont le maëstro Chapi a écrit la partie musicale très réussie, surtout une scène du second acte.

A l'occasion d'une visite faite à la cour d'Espagne par le prince de Brunswick, il y a eu au palais royal un concert historique de musique espagnole, sous la direction du maître Pedrell. Très intéressant, le programme, avec notes explicatives du maître et dont voici les numéros, à titre de curiosité :

1. *Chant d'ancien « romance »* (auteur inconnu), xve à xvie siècle ;
2. *Ancien chant de la Sibylle* (auteur inconnu) ;
3. *Villanelle* du maëstro sévillan Francisco Gurrero (1527-1599) ;
4. *Romance mauresque* de Miguel de Fuenllana transcrit du livre de vielle *Orphenica Lyra* (1554) ;
5. *Menuet* de la comédie *del Buen Retiro*, Dr José Bassa (s. XVII) ;
6. *Tivana* (chanson-ballet) de la *tonadilla « La Miscelanea »* de D. Blas Laserna (1785) ;
7. *Sérénade arabe*, F. Pedrell ;
8. *Zambra mauresque*, F. Pedrell.

Le succès de ce concert a été très grand, et son directeur, très fêté. Le prince de Brunswick, enchanté de la musique espagnole, a fait tirer copie de ces documents si intéressants, et on annonce prochainement l'exécution de ce concert au théâtre ducal de Brunswick. L'intendant ducal a fait demander à M. Pedrell toutes les instructions pour son exécution.

Samson et Dalila, le bel opéra de Saint-Saëns, fait parmi nous une impression de plus en plus belle; on le joue partout.

A Valencia, il a eu un gros succès, grâce surtout à l'interprétation du rôle de Dalila par M^lle Dahlander, artiste d'un remarquable talent.

A signaler aussi une exécution de *Lohengrin*, finement soupiré par le soprano Cavallieri (Elsa), qui a de l'ingénuité, et par le ténor M. Vinas, qui a une fort belle voix, mais qu'il a fait valoir avec quelque excès.

A Valencia aussi, une artiste de mérite, M^me Bonaplata, réalise des beaux moments d'art dans maints opéras du répertoire, tels l'*Africaine*, *Aïda*, *Gioconda*, etc. Elle a été chargée du rôle de Brunnhilde de la *Walkyrie*, qui, dit-on, sera montée sous peu.

A Barcelone, les concerts Crickboom ont retrouvé leur succès antérieur. Le public, très heureux d'entendre de si belles interprétations des grands maîtres de la musique de chambre, suit avec un intérêt croissant M. Crickboom et ses partenaires.

Dernièrement, à signaler une exécution d'une *Valse poétique* pour le piano, de M. Pavados. Ce sont de vrais et exquis tableaux d'intime poésie, qui ont été rendus par l'auteur avec son jeu plein de finesse et de flexibilité. Presque tous ont été bissés et chaleureusement applaudis.

E. L. Ch.

MONS. — L'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, la *Lutte au XVI^e siècle* de J. Vanden Eeden, un, deux, trois, quatre, cinq concertos pour violoncelle, clarinette, cor, piano, flûte, un air d'*Euryanthe* pour baryton et les *Variations* pour deux pianos de Saint-Saëns, tel est le programme que le Conservatoire a fait entendre dimanche dernier, à l'occasion de la distribution des prix. Dussions-nous, encore une fois, déplaire à M. le directeur du Conservatoire, il nous est difficile d'admirer l'ordonnance de pareil concert. Nous exprimons l'avis que la distribution des prix n'est pas un motif suffisant pour justifier pareille accumulation de concertos! Faut-il nécessairement faire paraître, à la file indienne, tous les lauréats de l'année? N'y a-t-il rien de mieux à faire? Nous réserve-t-on pour l'an prochain des concertos pour trombone ou cornet à piston? Il y aurait injustice à ne pas permettre aux lauréats de ces classes de se produire également. En vérité, il semble que l'on devrait se borner à des auditions d'instruments *solistes*, piano et instruments à cordes, et que l'on ne devrait recourir aux concertos de flûte, de cor, ou de clarinette que dans les cas de pénurie des premiers.

Répétons la même chose, puisque c'est toujours la même chose. Nous avons regretté l'an dernier que l'orchestre, qui contient d'excellents éléments, n'eût pas une assez large part dans les programmes du Conservatoire. Nous le constatons de nouveau. Sans aucun doute, il faut être reconnaissant à M. Vanden Eeden de maintenir au répertoire de ses concerts la merveilleuse ouverture des *Maîtres Chanteurs* et il faut lui savoir gré aussi de nous avoir fait réentendre la *Lutte au XVI^e siècle* qui contient de très belles pages. Mais on pourrait désirer que le Conservatoire remplît plus complétement sa mission d'éducation artistique et nous fit entendre quelques belles exécutions des symphonies des maîtres anciens et modernes, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, combien oubliés! Et les modernes, à part M. Vanden Eeden, combien ignorés.

Ceci dit, constatons que dans son ensemble, l'exécution a été relativement satisfaisante. Certes, on eut pu souhaiter une plus grande observation des nuances dans l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* et aussi plus de clarté. Dans les seconds violons il y aurait à sacrifier quelques exécutants absolument insuffisants, et d'une manière générale, rechercher la qualité plutôt que le nombre. *La Lutte au XVI^e siècle* a été chaudement enlevée. Pour le finale, quatre trompettes étaient placées à l'avant scène, au premier pupitre. Grâce à cette disposition nouvelle de l'orchestre, M. Vanden Eeden a maintenant obtenu, pensons-nous, le maximum de la sonorité.

Peu de chose à dire des lauréats qui se sont fait entendre en solistes. Tous de bons élèves qui font honneur à l'enseignement du Conservatoire, sans plus.

P. F.

MONTE-CARLO. — Cinquième concert classique. — C'est avec recueillement que le public a écouté la *Symphonie pastorale*; l'exécution fut digne de cette œuvre si connue, aux lignes si nettes, aux développements si précis que le moindre accroc de note ou de mesure ne saurait passer inaperçu. Tant s'impose l'éloquence de Beethoven, que point n'est besoin d'un argument littéraire : il y a dans la *Pastorale* un sentiment de la nature formulé avec le plus pur classicisme, qui devance et dépasse tous les romantiques.

L'*Apprenti sorcier* de Paul Dukas a été très applaudie. L'œuvre est d'un caractère intéressant et curieux dans son étrangeté et qu'elle témoigne d'une science et d'une habileté peu communes. Elle fut, du reste, mise très au point par M. Jehin. Pour nous délasser, M^me Giry-Vachot, d'une voix souple et perlée, nous a chanté un air de *Gyptis* de Desjoyeaux, le boléro des *Vêpres siciliennes* et l'air du *Rossignol* de Lebrun, où ses trilles rivalisaient avec celles du talentueux flûtiste M. Gabus.

De la marche funèbre du *Crépuscule des Dieux*,

l'exécution fut saisissante et grandiose. Que n'osa-t-on crier *bis!*

Pour finir, l'alléluia du *Messie* de Hændel a valu aux chœurs un légitime succès.

Sixième concert. — La *Symphonie* en *si* bémol de Svendsen rompt avec la poétique traditionnelle : c'est plutôt une suite de morceaux attrayants, de danses pittoresques et de chansons populaires. On a goûté le charme élégiaque de l'*andante*, les curieuses variations de l'*allegro* et les spirituels développements du *finale*.

Un fragment symphonique de *Rédemption* a été conduit par M. Jehin, avec le goût et le mysticisme et que réclame cette admirable page de César Franck. Avec *Parsifal*, *Rédemption* compte parmi les très rares œuvres modernes d'inspiration vraiment religieuse. L'orchestre en rendit à merveille les lignes et les nuances. Bravos pour les cuivres et les bois. N'entendrons-nous pas la partition entière?

La musique écrite par Gabriel Fauré pour *Caligula* joint la puissance d'une eau-forte aux grâces chatoyantes d'une enluminure. La « cohorte échevelée des Heures guerrières » et le « défilé amoureux des Heures heureuses » furent pour les dames des chœurs l'occasion de justes applaudissements. Leurs voix sont jolies et bien travaillées.

On fit ensuite une très sympathique ovation à Mme Conneau, qui, dans un style superbe, a chanté : *Ah! Rendimi* de Fra Rossi, bien choisi pour faire valoir ses notes graves, et deux agréables mélodies de H. Busser.

Le prélude de *Tristan*, soudé à un arrangement orchestral de la mort d'Iseult, a magnifiquement terminé ce beau concert.

A Nice, la date du 29 janvier est fixée pour la reprise des concerts Decourcelles. A l'Opéra, on a chanté avec succès, en attendant mieux, la *Favorite* et *Rigoletto*. JEAN NUIT.

NANCY. — L'orchestre du Conservatoire nous a donné la semaine dernière deux concerts. Le premier nous a fait entendre, entre autres choses, deux morceaux du plus haut intérêt. C'est d'abord un duo de *Ruth* de César Franck, dont M. Daraux et Mlle Korn ont mis en valeur avec beaucoup d'art le charme simple, rustique et frais. Puis c'est une suite de *Quatre Poèmes* d'après l'*Intermezzo* de Heine, par M. Ropartz. C'est là une œuvre de tout premier ordre et que je n'hésite pas, pour ma part, à mettre tout près des célèbres cycles de Schumann. Il y a chez le musicien allemand plus de tendresse pénétrante ; sa mélancolie est plus douce, presque sentimentale même parfois. La musique de M. Ropartz rend avec plus d'intensité le côté douloureux de la poésie de Heine, la désolation infinie et l'amer désenchantement qui forme en quelque sorte la basse continue de ses *Lieder*; telle phrase de hautbois égale en tristesse la « Traurige Weise » du troisième acte de *Tristan*; d'autres fois, on entend comme soupirer à l'orchestre l'angoisse de l'âme en face du mystère éternel de l'amour et de la mort, et l'on se souvient des vers terribles du *Romancero : Also fragen wir beständig, bis man uns mit einer Handvoll. Erde endlich stopft die Mäuler. Aber is das eine Antwort?* M. Daraux a été admirable de conviction et d'émotion en disant ces beaux *Lieder*. Parmi les nombreux hommages rendus à Heine à l'occasion du centenaire de sa naissance, la nouvelle œuvre de M. Ropartz est assurément l'un des plus artistiques : il est vraiment digne de l'auteur du *Buch der Lieder*.

L'autre concert du Conservatoire le — troisième de l'abonnement — nous a fait connaître une pièce intéressante de M. Volbach : *Pâques*, grand poème symphonique pour orchestre et chœur. C'est une œuvre bien venue, ingénieuse et solide. M. Volbach y célèbre tout à la fois la fête païenne du printemps et la fête chrétienne de la charité et de l'amour universel, la délivrance de la nature et la rédemption de l'humanité. Peut-être manque-t-il un peu de cette puissance élémentaire qu'il faudrait pour nous rendre sensible l'épanouissement de la vie universelle à l'approche du printemps; j'aime mieux la partie « chrétienne » de son œuvre; j'ai tout particulièrement goûté une fugue dont le thème dérive de celui des cloches de Pâques et aboutit à une sorte d'*alléluia*, d'une sonorité un peu éclatante peut-être, mais fort belle. Remarquons à ce propos qu'on percevait à peine les sons de l'orgue. Je ne sais si c'est la faute de notre instrument, dont l'emplacement est défectueux, ou du compositeur, dont l'orchestration m'a semblé parfois quelque peu bruyante. Le grand succès de la journée a été pour un tout jeune pianiste de grand talent, M. Cortot, qui a enchanté le public par son jeu à la fois délicat et vigoureux. Après avoir interprété dans un style large et simple le *Concerto* en *sol* majeur de Beethoven (à ce propos, pourquoi les virtuoses se croient-ils toujours tenus d'agrémenter ces beaux concertos des cadences de Hans de Bülow ou de Saint-Saëns??), il a joué avec un brio merveilleux la *Polonaise* op. 53 de Chopin et la deuxième *Rapsodie* de Liszt, pour terminer sur un exquis morceau de Chabrier, qu'il a rendu avec une délicatesse et une élégance accomplies. M. Cortot a été rappelé avec enthousiasme par le public. La *Symphonie* en *ré* mineur de Schumann terminait dignement ce beau programme. H. L.

NOUVELLES DIVERSES

M. Camille Saint-Saëns a quitté Paris vendredi dernier pour prendre ses quartiers d'hiver, comme tous les ans, aux îles Canaries, et de là se rendre, plus tard, dans l'Amérique du Sud, où il a de nombreux engagements pour des concerts.

— A l'Opéra impérial de Vienne, M. Siegfried Wagner vient de diriger une reprise de son *Baerenhæuter* ; sa mère assistait à la représentation. Après la répétition, le jeune compositeur a annoncé à l'orchestre et aux chanteurs qu'il avait offert à leur Société de retraite (*Pensionsfond*) un don de 5,000 florins, soit 12,500 francs, provenant de l'argent qu'il avait honnêtement (*redlich*) gagné avec sa première œuvre lyrique. Au nom des artistes, M. Koschat, le compositeur bien connu, a prononcé, une petite allocution pour remercier le généreux donateur. C'est la première fois à Vienne qu'un compositeur fait un don pareil à ses interprètes.

— Les journaux allemands nous font savoir que M. Siegfried Wagner a l'intention de se rendre prochainement à Rome, où il ferait un assez long séjour, employé par lui à terminer le nouvel opéra en trois actes dont il a déjà presque achevé le premier, et dont il écrit à la fois les paroles et la musique. La primeur de cet ouvrage est réservée par son auteur au théâtre royal de Munich, où il fera son apparition au cours de l'année 1901. Il sera joué ensuite à Leipsig, à Vienne et à Budapest.

— On nous écrit de Rouen que la première représentation de *Thi-Theu*, opéra en quatre actes de MM. Edouard Noël et Lucien d'Hève pour les paroles, et Frédéric Le Rey pour la musique, a obtenu, dans cette ville, une réussite sans conteste.

Les librettistes nous ont transportés en Annam, aux paysages merveilleux qu'habitent des guerriers farouches, des poètes subtils, des jongleurs bariolés.

La comédienne Thi-Theu s'éprend du roi Doc-Liet. Celui-ci est charmé par elle. Mais rêveur épris de choses extraordinaires, quand il est las de Thi-Theu, il la fait égorger avec ses frères les jongleurs. « C'est ta tête que je désire. »

Donnée curieuse et fantastique, que les librettistes ont habilement traitée pour la scène, et qui a inspiré à M. Frédéric Le Rey une partition à laquelle le public rouennais a fait un excellent accueil.

La représentation fait certainement honneur au Théâtre des Arts; c'est de la bonne décentralisation.

— On annonce que le compositeur Humperdinck, auteur de *Hænsel et Gretel*, qui avait été fort souffrant, est aujourd'hui en pleine convalescence.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES COMPLÈTES DE JEAN PHILIPPE RAMEAU. — Les éditeurs A. Durand et fils continuent leur si intéressante publication des œuvres complètes de J.-Ph. Rameau sous la direction de C. Saint-Saëns. Nous rappelons que le premier volume est consacré aux *Pièces de clavecin*, le deuxième aux *Pièces en concert* (clavecin, violon et vielle) ; le troisième renferme les charmantes *Cantates*, le quatrième contient la première série des *Motets*. Le cinquième volume, qui vient de paraître, est consacré également à la musique religieuse et comprend trois motets : *Laboravi*, pour cinq voix, avec accompagnement d'orgue ou basse continue, *Deus noster refugium* et *Diligam te* pour soli et chœurs, avec accompagnement d'orchestre.

Du précédent volume, on peut dire qu'il a été une véritable révélation pour le public musical. Le psaume *Quam dilecta tabernacula* fut, en un seul hiver, l'objet de plusieurs exécutions : d'abord à la Société des Concerts, sous la direction de son éminent chef M. Paul Taffanel, puis au Conservatoire encore, et, sous la même direction, à l'exercice public des élèves. Chaque fois, il produisit un effet considérable, et nos critiques musicaux les plus autorisés se firent avec éloquence l'écho de l'impression générale. Il suffit de rappeler les articles de MM. Camille Bellaigue, Alfred Bruneau, Adolphe Jullien, Paul Dukas, Arthur Pougin, Albert Soubies, Henry Gauthier-Villars, etc.

Le présent volume promet d'exciter un égal intérêt. Le motet *Laboravi*, témoignage évident de la science de son auteur, avait été placé par lui comme exemple dans son *Traité d'harmonie*, qui date de 1722. Les deux autres motets n'existent qu'en copie à la Bibliothèque Nationale et sont demeurés jusqu'à ce jour inédits.

Comme d'habitude, M. C. Saint-Saëns a procédé à l'établissement du texte définitif; M. Charles Malherbe, archiviste de l'Opéra, a revisé l'ensemble et rédigé le Commentaire bibliographique. A ce volume enfin sont joints une illustration et un fac-similé. L'une est un portrait de Rameau, sans date et sans nom de graveur, emprunté à la riche collection des estampes de la Bibliothèque Nationale; l'autre est la reproduction d'une page du motet *Laboravi*, en son édition originale.

Un tel livre, préparé avec soin et imprimé luxueusement, ne peut manquer d'obtenir la faveur de ceux qui l'ont précédé. Il sera bien accueilli en France et à l'étranger par tous les amateurs qui s'intéressent aux œuvres de musique sacrée, par tous ceux qui ont le culte de l'art ancien et qui savent, en admirant les maîtres du présent, honorer les maîtres du passé.

— Mme Rosine Laborde vient de couronner sa carrière par la publication, chez l'éditeur Henri Lemoine, de sa *Méthode de chant*. Modestement, l'auteur déclare qu'elle n'a pas eu la prétention de rénover l'art du chant, mais de faire profiter ceux qui voudront bien lire sa méthode, de l'expérience acquise par elle au cours de sa longue carrière de théâtre et de professorat. En rédigeant les quatre-vingts exercices que contient ce nouvel ouvrage scolastique, Mme Rosine Laborde, qui a formé de si excellents élèves, a voulu donner une place importante au mécanisme du chant. L'art de la dic-

tion est, certes, des plus importants, mais l'art de vocaliser est aussi très nécessaire. C'est, en quelque sorte, la grammaire du chant. L'œuvre est dédiée à Mlle Emma Calvé. H. I.

— Notre érudit collaborateur M. Ch. Malherbe a réuni en un volume de 216 pages le Catalogue bibliographique de la section française à l'Exposition de Bergame, à l'occasion du centenaire de Gaëtano Donizetti (Librairie Fischbacher). Bergame, la ville natale de l'auteur de la *Favorite*, célébra, en 1897, par des fêtes solennelles, le centenaire de son illustre compatriote. M. Ch. Malherbe, qui est aujourd'hui archiviste de l'Opéra de Paris, avait été nommé secrétaire du comité chargé d'organiser une exposition rétrospective de tout ce qui se rapportait aux œuvres ou à la personne de Donizetti. Personne n'était plus compétent pour mener à bien un pareil travail, non seulement à cause de ses connaissances spéciales mais encore en raison des richesses que possède M. Ch. Malherbe, en documents de toute nature concernant l'art musical. Tous ceux qui s'intéressent encore à Donizetti feront donc bien de se procurer ce précieux catalogue, agrémenté de gravures et d'autographes du plus vif intérêt.

H. I.

NÉCROLOGIE

On annonce la mort du doyen des pianistes du continent : Antoine de Kontski, l'auteur fameux d'une pièce de piano aujourd'hui bien oubliée, qui s'intitulait : *Le Réveil du Lion*, et qui est bien l'œuvre la plus plate et la plus banale qui se puisse imaginer. Il fut un temps où elle faisait fureur et où elle soulevait l'enthousiasme des foules, quand elle était jouée par « le chevalier de Kontski ».

Cet acrobate du clavier est mort à quatre-vingt-deux ans, au cours d'une tournée de concerts qu'il faisait encore dans son pays, à Wowograd, en Lithuanie.

Antoine de Kontski était né à Cracovie le 27 octobre 1817. Dès son enfance, il entreprit des tournées gigantesques. Son exécution audacieuse faisait partout sensation, même à l'époque des grands artistes du piano, parmi lesquels Liszt, Chopin et Thalberg brillaient au premier plan. En 1854 il se fixa à Saint-Pétersbourg, où il resta jusqu'en 1867 ; plus tard, il se rendit à Paris, puis alla à Berlin, où il fut nommé pianiste de la cour, et à Londres. De ses voyages artistiques, il avait rapporté une collection de décorations telle qu'aucun autre virtuose n'en a jamais possédé. Finalement, il se fixa à Buffalo (Etats-Unis), d'où il entreprit, il y a trois ans, une grande tournée dans l'extrême Orient, pendant laquelle il fut fêté comme dans les jours heureux de sa jeunesse. Devant un public européen, il eût été impitoyablement sifflé, s'il avait dû se présenter devant lui de nos jours. Antoine de Kontski a écrit plus de trois cents morceaux pour piano. On a beaucoup joué dans les salons sa *Grande Polonaise* et son *Souvenir de Biarritz*. Ces compositions n'ont pas l'ombre de valeur.

PIANOS IBACH

10, RUE DU CONGRÈS
BRUXELLES

VENTE, LOCATION, ÉCHANGE, SALLE D'AUDITIONS

Maison BEETHOVEN, fondée en 1870

(G. OERTEL)

17 et 19, rue de la Régence (vis-à-vis du Conservatoire), BRUXELLES

COLLECTION D'INSTRUMENTS D'ANCIENS MAITRES A VENDRE :

			Francs
1	Violoncelle	Nicolas Lupot, Paris, 1816.	2,500
1	—	Giuseppe Carlo, Milano, 1711.	1,500
1	—	Nicolas Gagliano, Napoli, 1711	1,500
1	—	David Techler, Rome, 1734	1,200
1	—	Albani, Cremone, 1716	750
1	—	Lecomble, Tournai (réparé), 1828.	500
1	—	Ecole française (bonne sonorité)	200
1	—	Ecole Stainer (Allemand)	250
1	—	Hornsteiner, Mittenwald	150
1	—	3/4 bon instrument	75
1	—	1/2 —	50

			Francs
1	Alto	Nicolas Lupot, Paris, 1815	1,500
1	—	Ludovic Guersan, Paris, 1756	500
1	—	Stainer (Rieger Mittenwald)	250
1	—	Ecole française	100
1	Violon	Stainer, Absam, 1776.	500
1	—	Nicolas Amati, Cremone, 1657.	1,200
1	—	Paolo Maggini, Bretiac, 17.	1,500
1	—	Gagliano Napoli	1,000
1	—	Klotz, Mittenwald	250
1	—	Léopold Widhalm, Nurnberg, 1756	200
1	—	ancien (inconnu)	150
1	—	d'orchestre (Ecole française)	100

Etuis américains pour Violons, à tous prix

CORDES HARMONIQUES D'ITALIE

Demandez Guides à travers la littérature musicale des œuvres complètes pour **Violon, Alto, Violoncelle et Contrebasse.** Prix : 1 franc

PIANOS MAISON BEETHOVEN — HARMONIUMS AMÉRICAINS

NOUVEAUX CHŒURS POUR 4 VOIX D'HOMMES

Imposés aux concours de chant d'ensemble d'ANVERS et de NAMUR

		La partition
BALTHASAR-FLORENCE. Diligam te	(texte latin) net fr.	3 —
DUBOIS, Léon. — La Destinée		3 —
GILSON, Paul. — Marine		3 —
HEMLEB, Charles. — Le Beffroi		3 —
HUBERTI, Gustave. — Le Chant du Poète		4 —
LEBRUN, Paul. — Les Bardes de la Meuse		3 —
MATHIEU, Emile. — Le Haut-Fourneau		3 —
RADOUX, J.-Th. — Espérance		3 —
— **Nuit de Mai**		3 —
— **Harmonies**		3 —
— **Vieille Chanson**		3 —

PUBLIÉS PAR LA MAISON

SCHOTT FRÈRES, ÉDITEURS, MONTAGNE DE LA COUR, 56, BRUXELLES

Bruxelles. — Impr. Th. Lombaerts, 7, Montagne-des-Aveugles.

A NOS ABONNÉS

Abonnement gratuit pour 1900

AU

GUIDE MUSICAL

Tout abonné ancien ou nouveau en Belgique ou en France, qui enverra 24 francs soit à la librairie Fischbacher, 33, rue de Seine, à Paris, soit aux bureaux de l'Office central, 17, rue des Sables, à Bruxelles, pourra choisir dans la liste ci-dessous 24 francs de livres de littérature et critique musicales, qui lui seront envoyés aussitôt franco à domicile.

Les abonnés de l'étranger devront envoyer 28 francs pour recevoir franco 28 francs de livres, et ceux d'outre-mer, 36 francs pour recevoir franco 36 francs de livres.

L'abonnement au GUIDE MUSICAL 1900 sera donc entièrement gratuit

ALVIN (H.) et PRIEUR (R.). — **Métronomie expérimentale.** Etude sur les mouvements constatés dans quelques exécutions instrumentales en France et en Allemagne. 1 vol. in-12 . . . . 5 00

APPIA (AD.). — **La Mise en scène du drame wagnérien**, in-8° 1 50

BEAUQUIER (CH.). — **La Musique et le Drame.** Etude d'esthétique. 1 vol. in-12. . . . 3 50

BECKERS (G.). — **Eustorg de Beaulieu**, poète et musicien (XVI^e siècle), avec la musique de deux chansons. In-24. . . . . 4 00

— **Jean Caulery** et ses chansons spirituelles (XVI^e siècle), avec la musique d'une chanson. In-24. 4 00

— **Guillaume Guéroult** et ses chansons spirituelles (XVI^e siècle), avec la musique de quatre chansons. In-24 . . . . 4 00

— **Hubert Waelrant** et ses psaumes (XVI^e siècle), avec la musique d'un psaume. In-24 . . . 4 00

CART (WILLIAM). — **Etude sur J.-S. Bach** (1685-1750). 1 vol. in-12, avec portrait 4 00

CHAMBERLAIN (H.-S.) — **Le Drame wagnérien.** 1 vol. in-12 . . . . 3 50

COMETTANT (OSCAR). — **Histoire de cent mille pianos** et d'une salle de concert. 1 vol. in-12, avec 4 portraits 5 00

CURZON (HENRI DE). — **Croquis d'artistes.** — Faure, Lassalle, Maurel, Vergnet, Renaud, Saléza, Fugère, Taskin, M^mes Viardot, Carvalho, Nilsson, Krauss, Rose Caron, Galli-Marié, Isaac, Van Zandt. 1 volume in-4° avec 16 portraits 10 00

— **Les dernières années de Piccini à Paris.** In-8°. 1 50

— **Musiciens du temps passé.** 1 vol. in-12 . 4 00

— **Salammbô.** Le poème et l'opéra. In-8°. . 1 50

— **La Légende de Sigurd. — L'Opéra de Reyer.** 1 vol. in-12 . . . . 3 50

GOUGET (EMILE). — **L'Argot musical**, curiosités anecdotiques et philologiques. 1 vol. in-12. 5 00

— **Histoire musicale de la main.** Son rôle dans la notation, la tonalité, le rythme et l'exécution musicale. 1 vol. in-12, avec 80 grav. et autogr.. 5 00

HAMONIC et SCHVARTZ. — **Manuel du chanteur et du professeur de chant.** 1 vol. in-12 . 3 50

HIPPEAU (ED.) — **Parsifal et l'opéra wagnérien.** 1 vol. in-8° 2 50

HUGOUNET (P.). — **Mimes et Pierrots.** Notes pour servir à l'histoire de la pantomime 1 vol. 8° 5 00

IMBERT (HUGUES). — **Portraits et Etudes.** César Franck, Widor, Ed. Colonne, Jules Garcin, Ch. Lamoureux; *Faust*, par Robert Schumann; Le *Requiem* de Brahms. 1 vol. in-8° avec portrait. 6 00

IMBERT. — **Nouveaux Profils de musiciens.** R. de Boisdeffre, Théodore Dubois, Ch. Gounod, Augusta Holmès, Ed. Lalo, Ernest Reyer. 1 vol. in-8° avec six portraits 6 00

— **Profils d'artistes contemporains.** A. de Castillon, Paul Lacombe, Ch. Lefebvre, J. Massenet, Ant. Rubinstein, Edouard Schuré. 1 vol. in-8° avec six portraits 6 00

— **Rembrandt et Richard Wagner.** Le clair-obscur dans l'art. 1 vol. in-8° 1 25

JOLY (CH.). — **Les Maîtres Chanteurs et Richard Wagner.** Etude hist. et analyt. 1 vol. in-12 . 3 50

JULLIEN (ADOLPHE). — **Gœthe et la musique.** Ses jugements, son influence, les œuvres qu'il a inspirées. 1 vol. in-12 . . . . 5 00

KUFFERATH (MAURICE). — **L'Art de diriger l'orchestre. Richard Wagner et Hans Richter,** 1 vol. in-8°. 3 00

LOCHER (CH.). — **Les Jeux d'orgue.** Leur caractéristique et leurs combinaisons. 1 vol. in-8° . 2 50

LUCAS (EUSÈBE). — **Les Concerts classiques en France.** 1 vol. in-12. . . . . 4 00

MARCELLO (BENEDETTO). — **Le Théâtre à la mode au XVIII^e siècle.** Précédé d'une étude sur Marcello, par ERNEST DAVID. 1 v. in-12 . . . . 2 50

MERCY-ARGENTEAU (Comtesse DE). — **César Cui.** Esquisse critique. 1 vol. in-8° avec portrait. 6 00

MESNARD (L.). — **Essais de critique musicale.** Hector Berlioz et Johannès Brahms. 1 v. in-8°. 2 00

MOZART. — **Nouvelles lettres des dernières années de sa vie.** Trad. par HENRI DE CURZON. 1 vol. in-12. . . . . 2 00

PIRRO (C.) — **L'Orgue de J.-S. Bach**, avec préface de C.-M. WIDOR. 1 vol. in-12. . . . . . . 4 00

POUGIN (ARTHUR). — **Méhul, sa vie, son génie, son caractère.** 1 vol. in-8° avec portrait . 7 50

— **Le Théâtre à l'Exposition universelle de 1889.** Notes et description, histoire et souvenirs. 1 vol. in-8° 3 00

TIERSOT (JULIEN). — **Musiques pittoresques.** Promenades musicales à l'Exposition de 1889. 1 vol. in-8° 3 50

— **Sur le jeu de Robin et Marion, d'Adam de la Halle** (XIII^e siècle). In-8°. 2 00

— **Etude sur les Maîtres Chanteurs de Nuremberg de Richard Wagner.** 1 vol. in-8°, avec gravures et portrait 5 00

— **Trois chants du 14 juillet sous la Révoluton.** 1 vol. in-8° 1 50

WEBER (JOHANNÈS). — **Meyerbeer.** Notes et souvenirs d'un de ses secrétaires. 1 vol. in-12 . . 3 00